LAUTRÉAMONT
Éthique à Maldoror

Michel Pierssens

LAUTRÉAMONT
Éthique à Maldoror

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LILLE

PIERSSENS (Michel). — Lautréamont, éthique à Maldoror / Michel Pierssens. — Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984. — 228 p. ; 14 × 24 cm. — (Objet).

Bibliogr. — ISBN 2-85939-255-6

— LAUTREAMONT (Isidore Ducasse, dit le comte de)
— 840 « 18 »

Du même auteur :
La Tour de Babil,
Ed. de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1976

Je tiens à remercier ici tous ceux qui ont rendu possible la réalisation du présent travail, en particulier : C. DUCHET *et* PH. BONNEFIS *;* C. LANGLOIS *et* IBM *;* J. CARDUNER *et la* Rackham School of Graduate Studies de l'Université du Michigan à Ann Arbor, *dont le généreux soutien a permis les recherches effectuées en vue de cet essai, ainsi que sa publication.*

© Presses Universitaires de Lille
ISBN 2-85939-255-6
Livre imprimé en France

Avant-propos

Les vampires meurent aussi

L'écriture est toujours de quelque manière marquée d'un rapport au passé et se fait volontiers disposition même du passé — soit qu'il s'agisse de s'en débarrasser, soit qu'on le réordonne. Ecriture-mémoire, aménagement des territoires du souvenir collectif, ou silencieux travail de l'oubli. La critique traditionnelle traduisait trop simplement cette complexe relation en faisant la chasse à ce qu'elle nommait les « influences ». La généalogie des écrivains tenait alors beaucoup du modèle que la science du XVIII[e] siècle proposait avec la « grande chaîne des êtres », ou encore, plus obscurément, du modèle de l'attraction universelle qui fait les astres solidaires.

Influence et magnétisme : c'est là la postérité brouillée de Platon et des thèses du Ion (dont Lautréamont se souviendra peut-être lui aussi à propos d'androgynie). Elle permet ici de se rassurer quant à la permanence ontologique de la littérature grâce à la réduction de ses devenirs à une temporalité du piétinement : dans chaque écrivain, toute la littérature recommence et chaque poète est le retour de l'aube, l'épiphanie d'une origine et d'une vérité toujours redites. La beauté ne pouvant être que redondante, l'histoire littéraire ne pouvait être que le récit des avatars du Même. Au Panthéon des gloires de la plume, le Temps n'existe pas, ni la mort, ni la résurrection. La mémoire n'est qu'absolue présence, nécropole sans secret : à chacun son buste, identique à tous les autres, Grande-Tête-Molle ou pas : Homère, Virgile, Shakespeare... tous sont nos « contemporains », quel que soit « notre » temps. Ainsi disposait-on du passé.

La critique moderne a fait justice de cette nostalgie de l'immobile, en remettant l'histoire en mouvement, en désignant des difficultés, des complexités, des obscurités dont on

est venu à comprendre que là, peut-être, résidait la vraie force du mystère de l'écrit. Grande toile des textes toujours reprise, que chaque texte nouveau défait et refait au long de ses nuits en attente. Maurice Blanchot, Georges Bataille sont de ceux qui ont su faire entendre cette féconde inquiétude qui fait de l'« œuvre » et du « désœuvrement » une seule réalité problématique. Mais c'est plus généralement tout notre siècle (en tant qu'il s'est voulu « moderne ») qui s'est fait méfiant devant les gloires trop lumineuses, les évidences trop indiscutables des histoires bien ordonnées. Chaque génération d'écrivains a, ce faisant, renversé le sens de la belle ordonnance classique, en refusant les ancêtres que la génération précédente lui proposait, pour aller choisir elle-même, déjà illustre ou encore inconnu, tout son lignage. Le nouveau s'invente désormais un passé plein d'énigmes, de torts à redresser, de textes perdus à reconquérir sur la méconnaissance obtuse des précédesseurs. Déjà, en inventant Ossian, un certain romantisme manifestait la dynamique d'un mouvement qui poussait ses ruptures jusqu'à se refaire un passé, quelque part dans l'imaginaire. Mémoire éblouie de ce qu'elle s'invente, la littérature se joue contre de nouvelles profondeurs.

Le surréalisme aura été le degré extrême de cette fièvre. Sa révolution aura décapité en masse les locataires du Panthéon, installant à leur place des figurants nouveaux souvent tirés des limbes et parfois honorés d'un culte frénétique. Mémoire hallucinée dont le temple se peuple à l'appel des médiums. Franchie l'étape de la sécession fondée sur le refus des héritages proposés, tout était possible, sanctionné par la jouissance amère des découvertes solitaires. « Quand il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », dit Murnau : l'un des plus beaux de ces fantômes se devait d'être un « vampire » — le Lautréamont fantastique découvert ou réveillé par Breton. La transe surréaliste donnait ainsi consistance aux ondes de son émoi. Tout y était : l'horreur, le sacrilège, le blasphème, le sang des rêves, l'érotisme et la cruauté, le sarcasme et l'amour crucifiant. Monstre orphelin que ne pouvait qu'accueillir le groupe en rupture de traditions, avide de cautionner sa réalité d'une fiction. Baudelaire adressait bien des prières à Poe. Breton ébloui croit à Lautréamont comme au prophète oublié. Il faut noter que l'habitude de lui adresser des hymnes ne s'est d'ailleurs pas perdue avec l'occultation du surréalisme, et ses successeurs infidèles de *Tel Quel*, entre autres, auront au moins préservé cet article de la foi, suivis en cela par toute une critique « maldororienne » en mal de frissons, étrangement frénétique, digne de peupler le « cabanon de Prométhée ». N'est-ce pas pourtant Ducasse qui disait : « Le principe des cultes est l'orgueil » ?

On faisait, naguère encore, des thèses sur la « réception » de telle ou telle œuvre. Il est surprenant qu'on n'ait pas encore songé à faire l'analyse des effets de possession induits chez ses dévôts par le fantôme de Lautréamont. Je ne crois pas que l'on puisse pourtant trouver pour l'imaginaire qui en reçoit la visite d'exemple plus saisissant d'orage dévastateur. Seul Bryon, peut-être, a pu provoquer de pareils effets — ce qui ne va pas sans une mystérieuse logique, si l'on se rappelle avec quel respect Ducasse se résout à le condamner dans les *Poésies*. Depuis soixante ans, le mythe Lautréamont nous agite. Bien sûr, on a dressé (Fr. de Haës, M. Philipp, Cl. Bouché) la recension des « images » que plusieurs générations d'écrivains et de critiques se sont faites de lui, mais un immense travail reste à entreprendre. Il consisterait d'une part à repérer quels « déclencheurs » ont pu, dans les textes, jouer de manière répétée pour relancer à chaque fois l'hallucination collective, et à tenter d'autre part de faire abstraction du mythe pour en arriver à construire une image moins fantasmatique de Ducasse. Ceci impliquerait de réexaminer son projet d'écrivain, sur lequel il est prolixe, tout en le situant dans son contexte historique réel. Mais il faudrait pour cela renoncer à la fiction du « météore », et c'est dire que tout reste à faire, ou presque. Il ne s'agira ici — mais cela ne va-t-il pas de soi ? — que d'une ébauche de réalisation d'un pareil programme.

Mais pourquoi, demandera-t-on, s'attacher à une telle entreprise ? Notre âge cynique et désabusé n'a-t-il pas besoin de romantisme, de mystère, d'excès ? La critique épuisée par vingt ans de mirage « scientifique » n'a-t-elle pas besoin du traitement de choc que peut lui représenter le grandiose désespoir du « vampire » ? Pourquoi vouloir faire rentrer dans le rang celui qui bouscule si bien le sage défilé des gloires de la littérature ?

La principale justification qu'il soit possible d'avancer se fonde sur une constatation que personne ne dispute : les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* sont parmi les textes les plus complexes que nous puissions aborder. Or, cette complexité s'est constamment trouvée soumise à des lectures excessivement simplificatrices, au nom même de cette complexité — lectures recourant à des principes explicatifs monolithiques qui nivellent tous les reliefs, aussitôt recouverts des sédiments d'un discours intolérant : le défi à Dieu pour les surréalistes, l'absence d'auteur pour M. Blanchot, l'« écriture » pour *Tel Quel*, la mise en boîte pour R. Faurisson, etc. L'ensemble *Chants/Poésies* se voit ainsi toujours ramené à un principe unique, une obsession, comme si les textes ne portaient pas à chaque ligne les marques des multiples incertitu-

tudes qui hantent les formes et les thèmes de toute la fiction (les *Chants*), comme sa « morale » (les *Poésies*) est au contraire l'exposé de radicales certitudes. Tout dans ces textes pointe la difficulté de leur achèvement, l'instabilité de leur assise, l'élan parfois mal contrôlé de leur visée et de leurs moyens : mais nous avons trop l'habitude des textes clos, refermés sur leur loi. Tout également nous les montre engagés dans un débat passionné avec leur temps : littérature, philosophie, sciences, événements. En négligeant la complexité de son ambition, on a fait de Lautréamont ce qu'il haïssait le plus : un « hurleur maniaque ».

Ce qui peut nous séduire aujourd'hui dans l'entreprise d'une relecture, ce sera donc d'abord le défi que Ducasse oppose à notre rage de simplifier, à notre goût des saisies partielles qui jouent l'explication totalisante. Il s'agit là d'une perspective qui se veut de méthode et de théorie, sur quoi l'on reviendra au fil de l'essai. Mais à tout cela s'ajoutera aussi l'attrait, pervers ou paradoxal peut-être, que peut exercer sur nous aujourd'hui ce qu'il faudra bien considérer comme une impasse historique. Nous verrons en effet se former peu à peu l'image d'un Ducasse en « homme sans postérité », engagé dans des problématiques philosophiques et esthétiques qui auront finalement avorté, faisant de lui le seul survivant d'un mouvement qu'il croyait plein d'avenir : loin d'être « original », il n'aura réussi qu'à devenir « monstrueux », tout cela parce que 1870 aura marqué l'écroulement d'un certain univers intellectuel dont l'après-guerre et l'après-Commune auront à peu près tout oublié [1]. Ducasse jouait perdant, et n'a dû de survivre qu'à une « faute » de lecture qui aura d'un bout à l'autre méconnu le sens de son effort. Le vertige de l'inaccompli et la fascination de l'échec nous requerront donc en exigeant la reconstitution d'une histoire effacée.

Enfin, et cette dimension sera la plus inattendue parce que la plus inactuelle peut-être dans le contexte d'aujourd'hui : celle qui se manifeste surtout dans les *Poésies* mais anime également les *Chants* comme volonté d'élaborer une éthique de la littérature. Ethique fondée sur l'élimination radicale du verbalisme, sur une critique de l'arbitraire des effets de langue, le refus d'une marginalisation de la littérature, promise au contraire à de grandioses retrouvailles avec toutes les autres manifestations de l'intelligence. Guerre au bavardage et au bluff « littéraires », confiance dans la « science » et dans la

1. Pas tout à fait cependant si l'on en croit D. Janicaud, *Une généalogie du spiritualisme français, de Ravaisson à Bergson*, La Haye, Nijhoff, 1969.

raison, retrempées au contact d'une exigence morale. Tout ceci accroît considérablement la distance déjà énorme qui nous sépare de Ducasse, et nous donnera ainsi à méditer sur notre temps comme sur le sien, tous deux hantés par la menace de la « crise » et de ce que les *Poésies* appellent les « caducités ».

Ducasse a donc connu une forme étrange de survie, son œuvre traversant successivement toutes nos « modernités », une fois ramenée à l'état de morceaux choisis. Il faut réfléchir le processus de ce dépeçage, car rares sont les textes qui ont à ce point subi une pareille dislocation effectuée sous la pression d'une mémoire sélective. Tout s'est passé comme si l'œuvre, totalité complexe et pourtant articulée, n'existait pas dans un ailleurs qui demeure explorable, à une distance qui demeure mesurable. Dévôts du surréalisme ou suppôts de *Tel Quel*, les lecteurs ont préféré voir en Lautréamont un « météore » surgi d'une altérité radicale, porteur d'une subversion sans compromis, poseur de bombes, messager de la Différence absolue. Ne rien chercher à savoir de Ducasse, tel fut même l'impératif surréaliste, tant il fallait préserver la nuit éblouissante d'où l'ange avait surgi. Le texte ne pouvait devenir prophétique que s'il demeurait inexplicable, toute cohérence détruite, toute continuité irrecouvrable. La théorie surréaliste de l'image s'appliquait à ce point à trouver sa confirmation dans les *Chants* qu'elle fit de ceux-ci un grand champ de fragments chaotiques n'entretenant entre eux que le célèbre rapport de la machine à coudre et du parapluie : la dissection par la lecture non-critique fait du texte un corps irrémédiablement morcelé et de son auteur un ectoplasme miraculeux. *Tel Quel* n'a pas manqué de pratiquer la même dénégation en se félicitant de découvrir sous « Lautréamont » une entreprise de dissolution de l'auteur qu'on ne pouvait pas ne pas y trouver puisque c'était là le seul trait qu'on voulait y chercher. C'est en ce sens qu'on peut dire des *Chants* et des *Poésies* qu'ils ont fonction, pour leurs lecteurs les plus fanatisés, de souvenir-écran : produit fantasmatique de la non-lecture, formation de compromis entre un texte « réel » qui insiste et le refoulement que lui oppose le désir de ne pas l'entendre.

Mais il serait absurde de s'indigner de cette situation car c'est toute l'histoire de la littérature qui s'est faite de telles non-lectures, ou de ces refus de lire déguisés en dévotion pâmée. Peut-être s'agit-il même d'un mode de relation fondamental, incontournable, et il n'y aurait alors de « progrès » que par le malentendu et les filiations postiches. La critique, de son côté, serait gravement dans l'erreur en croyant pour-

suivre la mise au jour d'une vérité exclusive : l'enchaînement des œuvres est un défilé de masques auquel écrivain ou critique, chacun à son tour, fait jouer le scénario d'une nouvelle fiction. Parlons donc, comme les analystes, de construction, et convenons d'avance que notre lecture, aussi « nouvelle » qu'elle soit, ne peut prétendre à annuler celles qui l'ont précédée. Il ne peut guère s'agir que d'enrichir la fiction en proposant une nouvelle variante du conte, en lui ajoutant d'autres chapitres ou en pointant d'autres mystères — mais sans oublier pour autant que le roman que nous écrirons, en convoquant de nouveaux acteurs, ne pourra de lui-même renoncer au leurre de la vérité. Toute tentative de lecture s'expose donc à son risque.

« Double prise » de la critique, qui sait son arbitraire mais croit en ce qu'elle énonce. Elle doit parler mais se sait faillible. Scepticisme et conviction forment un douloureux ménage. Faut-il pour autant toujours se retenir d'affirmer ? L'étrangeté de l'acte de parole qu'accomplit la critique plonge celle-ci au cœur même des insolubles dilemmes posés par le langage et répercutés à travers toutes les formes de discours. La question qui se pose alors n'est plus celle de la validité de la critique ou des limites de son efficacité opératoire, mais bien celle de la position d'un sujet face aux édifices du langage et à leurs équivoques. Le problème n'est pas d'épistémologie mais d'éthique. Si Lautréamont ne devait servir qu'à cela, il accomplirait déjà beaucoup, puisque par lui (et quelques autres) la littérature se révèle, depuis trois quarts de siècle, comme le malaise même de notre civilisation. C'est le succès de son échec.

L'échec de Lautréamont

Mais pourquoi donc parler d'échec à propos d'un livre dont l'étonnante postérité paraît avoir cautionné la réussite ? D'abord parce que tout de ce qu'a tenté Ducasse est resté suspendu et inachevé, inaccompli parmi le désordre de l'histoire. Sa vie n'aura été qu'une préparation, une attente, et se sera soldée par une mort peu patiente, lestée d'équivoques. Le trouble des choses se sera chargé d'épaissir le mystère, de transformer cette fin en question interminable, sans conclusion possible. Les textes eux-mêmes, premiers essais, mal publiés, mal ficelés pour le goût du temps, se savaient à reprendre mais furent laissés en plan pour toujours, sans mode d'emploi. L'entreprise entière, quant à elle, malgré son effort déclaré vers la clarté, la rigueur, la logique, se sera dérisoirement offerte à tous les irrationalismes successifs, insensi-

bles aux complexités du projet et aux arcanes de sa réalisation suspendue. Le monument rêvé par un Ducasse encore adolescent n'est que ruines prématurées, qu'aucun plan subsistant ne permet plus même d'imaginer : l'œuvre n'aura pas eu lieu et il ne nous reste à déchiffrer qu'un multiple avant-texte, des prolégomènes sans hiérarchie, un embarras d'ébauches et de brouillons hâtifs, de moments forts ou faibles mêlant obscurités et illuminations.

Rien dans notre culture critique ne nous prépare à lire de tels textes, composites et incertains, fonctionnant sur de telles discontinuités. Pascal même offre des clés moins incertaines. Quant aux textes contemporains consacrés à la célébration et à l'exploration de la rupture, au renversement des clôtures et à la multiplication des équivoques, même ces textes-là sont des machines fortement homogènes, contrôlées, rabattables sur des métalangages prêts à rendre compte de tout. Nos artistes ne travaillent pas sans filet et nos lectures dessinent leurs arabesques sans grand risque d'errer. Mais Lautréamont ? Rien ne nous enseigne à suivre les méandres de cette évolution haletante, ces changements de plan, de direction, de méthode, de genre, de langue, de style, etc., survenant d'une strophe à l'autre ou même d'une phrase à l'autre, sans prévenir, ou en ne nous avertissant que de manière amphigourique, indéchiffrable. Paille et grain à la volée, papillons et chrysalides ; le texte de Lautréamont va à rebours de la « maxime » telle qu'il l'entend : « Un raisonnement se complète à mesure qu'il s'approche de la maxime. Devenu maxime, sa perfection rejette les preuves de la métamorphose » (P II, 99) [2].

Le commentaire va donc immanquablement vers sa déroute, les disciplines de la critique à leur débâcle, puisqu'elles ne sauraient traiter des *Chants* comme d'un tout : le ton change, le projet aussi, Maldoror ici n'est plus le même là... Alors, comment lire ? Une seule ressource nous reste : le dépouillement de la patience, c'est-à-dire le refus de la hâte à interpréter. Aller aux textes, à l'intertexte, à l'histoire, à l'archive des discours, prendre les mots au mot, essayer des prises. Renoncer à poser d'emblée des cohérences symboliques trop massives ou anachroniques, ne pas hésiter à désigner les lacunes, les obscurités, les obstacles, mais en soulignant les rencontres éventuelles quand elles paraîtront éclairantes. Dans un temps féru d'incomplétude, quel autre texte mieux que les *Chants de Maldoror* nous ramènerait alors aux « premiers principes » ?

2. Les références aux *Chants de Maldoror* seront indiquées désormais de la façon suivante : un chiffre romain renverra à l'ordre des différents chants, des chiffres arabes à l'ordre de chaque « strophe » à l'intérieur d'un chant donné. Pour les *Poésies*, nous indiquerons *Poésies* I par PI et *Poésies* II par PII, respectivement. Ces sigles seront suivis de chiffres arabes notant l'ordre des différents paragraphes. Les renvois à la bibliographie seront indiqués par un nom suivi d'une date.

— I —
Les discours de la méthode

« Vous savez, j'ai renié mon passé. »
(21, II, 1870)
« Voilà pourquoi j'ai complétement changé de méthode. »
(12, III, 1870)

Les *Chants* et les *Poésies* ont une histoire. Embrouillée, confuse, véritable matière de roman. Mais les enjeux de l'intrigue vont très au-delà du simple plaisir de défier des énigmes, car les rapports de ces deux textes, diversement interprétés, placent l'ensemble de la démarche et de l'œuvre de Ducasse dans une lumière qui peut immensément varier. Sur lequel de ces deux textes faire porter l'accent ? Comment évaluer l'incidence de leurs rapports chronologiques sur leur sens même et leur portée ? Il faut choisir. Choisir, comme ici, de tenter d'éclairer le sens des *Chants* par l'existence des *Poésies*, c'est décider de rompre avec la tradition en effectuant un déplacement où toute l'économie des lectures reçues se trouvera bouleversée. Faisons donc — ce sera notre point de départ — comme si Ducasse n'accédait à la compréhension de sa propre entreprise qu'à partir du moment où il en vient à dénoncer le pseudonyme qu'il s'était formé : la traversée des *Chants* lui aura tenu lieu d'expérience analytique, le mettant enfin à même de disposer de son nom propre pour énoncer ses colères et ses croyances.

Croyons-le quand il parle avec fureur et embarras de son « sacré bouquin », souhaitant peut-être même ne l'avoir jamais écrit. Reniement, comme d'un destin trop lourd. Il croyait s'être dit, il ne s'était que travesti. Le post-scriptum n'ajoute pas à la grande œuvre, il s'en retranche, mais sans pouvoir faire qu'elle n'ait pas été ; il la transforme au contraire en un avant-texte ineffaçable dont tout devient plus opaque encore. Les *Chants* s'étaient fixé un but. Malgré leur ampleur, leur force, leur complexité, quelque chose dans la politique même de leur projet a fait qu'ils ont mal tourné, et de l'avis même de leur auteur. Etrange force se développant au fil d'un texte qui voulait la démentir : une fois créée, la fiction va son propre chemin. L'écrivain qui l'aura libérée s'en trouve du même coup dépossédé de la maîtrise qu'il croyait exercer. Ducasse travaillait à devenir écrivain, dompteur de sortilèges, mais il se découvre pris à son propre piège, rêve infernal rêvé par sa propre créature. Les *Chants* devaient mener à une leçon limpide, et celle-ci a fini par

s'effacer, recouverte par leur opacité imprévue. Il s'agit donc d'abord de tirer les choses au clair, et pour cela, regardons-y de près.

Les *Poésies* d'Isidore Ducasse se présentent pour nous aujourd'hui comme deux minces fascicules énigmatiques. Pour leur auteur, il ne s'agissait que d'un début : il ne dit pas « fascicule » mais « livraison ». Il annonçait ainsi une « publication permanente » qui avouait son ambition de se poursuivre : « publication qui ne verra sa fin évidemment que plus tard, lorsque j'aurai vu la mienne. » Ducasse se faisait journaliste à compte d'auteur pour ne rien laisser ignorer de ses positions esthétiques et philosophiques, en y misant sa vie. En tête du premier fascicule, il place en lieu d'épigraphe quelque chose comme un programme, une déclaration de guerre, énoncée au présent comme les professions de foi : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie ».

Comment comprendre une pareille proclamation ? La réponse dépend avant tout de ce que nous supposerons que Ducasse voulait changer par les substitutions qu'il évoque. De prime abord, tout paraît indiquer qu'il veut renier les prémisses des *Chants de Maldoror*, puisque de fait nous y avions assisté à une grande parade diabolique qui mettait tout en œuvre pour susciter chez le lecteur post-romantique à la fois horreur et jouissance : de multiples scènes de transgression y assuraient le va-et-vient, le *fort-da* entre ces deux puissances qui se partagent le royaume de la fiction. Rien, en effet, ne nous avait été épargné, du meurtre à l'inceste en passant par les scènes du sadisme le plus étudié. Le texte n'allait-il pas jusqu'à proposer des perversions imaginaires ? Raffinement suprême de l'imaginaire pervers, impossible sans l'écriture.

Dans les *Poésies* au contraire, toute la figuration s'évanouit : plus de personnages ni d'accessoires, rien que du discours. Ce n'est plus que sermons, prêches et tirades agressivement anti-romantiques, assorties de transformations au positif d'auteurs pourtant peu suspects de diabolisme ou de faiblesse pour le Mal, comme Pascal ou Vauvenargues. Sans compter tout ce que l'on y devine d'autres emprunts « rectifiés », bien difficiles à reconnaître après la « correction » que Ducasse leur a fait subir.

Des *Chants* aux *Poésies* le contraste est si flagrant, si violent (dans les uns on assiste au viol d'une fillette par un bouledogue et dans les secondes on peut lire : « je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans »), qu'il semble d'abord n'y avoir place que pour une seule explication : les *Poésies*, comme Ducasse l'affirme, ne peuvent être qu'un reniement pur et simple de ce qu'il avait tenté dans les *Chants*. Abandon brutal d'une carrière encore brûlante, trop brûlante. Ducasse serait ainsi passé en un temps très bref à des positions radicalement opposées à celles dont il avait fait jusque-là les principes de son entreprise d'écrivain ? S'il y a eu

réforme ou conversion, il faut admettre qu'elle a été extraordinairement rapide. Sauf à imaginer Ducasse tombant, comme d'autres, à genoux derrière un pilier de Notre-Dame, cela ne va pas sans problème.

Pour tenter de clarifier un peu le mystère, il faut commencer par une mise en ordre de la chronologie des derniers mois de sa vie. Il paraît en effet fort probable que Ducasse a travaillé simultanément aux derniers *Chants* et à la première « livraison » des *Poésies*. A tout le moins, le travail sur les *Poésies* (ou leur « préface », cf. *infra*) a suivi de très près l'achèvement des derniers chants. On sait que ces derniers ont été composés et tirés pendant l'été de 1869. Or, c'est dans une lettre datée du 21 février 1870 que Ducasse annonce à Verboeckhoven : « Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir... ». La description qu'il donne alors d'un « ouvrage qu'(il portera) à Lacroix aux premiers jours de Mars » ne correspond cependant en rien aux *Poésies* que nous connaissons. Celles-ci paraissent pourtant à peine plus d'un mois plus tard, en avril. Raison de plus pour croire que les actuelles *Poésies* ont été composées bien avant, et sans doute dans le temps même où Ducasse achevait les *Chants*. Rien n'interdit de penser qu'elles ne seraient alors rien de plus que la préface à un ouvrage qui, lui, n'aura jamais vu le jour.

« Préface » hâtive, sans doute, ou plutôt recueil de notes prises au fil d'une relecture des *Chants* et mêlées à des réflexions issues d'autres lectures où Ducasse cherchait alors de quoi confirmer le tour nouveau pris par sa démarche, en attendant d'aller plus loin. Une question se pose alors : que devait être cet « ouvrage » que les *Poésies* ne sont peut-être pas ? Il nous fournit lui-même la réponse : « Je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir ; j'indique comment il aurait fallu faire. J'y corrige en même temps 6 pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin ».

Si les *Poésies* telles que nous les connaissons ne sont bien que des préliminaires, l'exposé des motifs devant introduire à ce texte inconnu, et non pas ce texte lui-même, il faut alors reconnaître que le problème de l'espoir ainsi que l'idée d'une correction à apporter à des textes classiques étaient depuis longtemps présents dans la réflexion de Ducasse, et probablement aussi dans sa pratique. Les *Chants* en sont marqués vers la fin et les *Poésies* en font l'exposé idéologique, exposé qui aurait dû se poursuivre par livraisons périodiques. Un ouvrage séparé d'exemples pratiques, une sorte de contre-anthologie attaquant le romantisme était donc en chantier, pour répondre à la nécessité perçue comme urgente d'opposer le bon exemple au mauvais.

Oui, Ducasse a bien « renié » son « passé » comme il l'annonce, mais prenons garde qu'il faut alors comprendre ce reniement comme un processus complexe, non comme un retournement brutal. Ducasse aurait-il d'ailleurs pu passer d'un extrême à l'autre en l'espace de quelques mois ? Ce délai lui aurait-il suffi pour changer non seulement de sentiment mais encore de système, de registre,

de style, de références ? L'équilibre de sa pensée et la dynamique de son effort d'écriture (aboutissant à un livre de quatre cents pages !) pouvaient-ils se renverser de manière radicale en un temps aussi bref — à supposer toujours que *Chants* et *Poésies* n'aient pas été composés en partie au cours de la même période ? Supposer un reniement brutal qui serait intervenu après la publication des *Chants* entraîne trop d'invraisemblances à la fois chronologiques, psychologiques et esthétiques. Comment alors surmonter la difficulté ? Comment accepter la thèse du reniement (puisque c'est Ducasse qui en parle, pourquoi le suspecter ?) mais sans retomber sur des impossibilités ?

Plusieurs hypothèses se présentent. La première (elle a tenté certains commentateurs) ne consisterait à voir dans le reniement annoncé par Ducasse qu'un simple artifice destiné à lui permettre de soutirer quelque argent à un « banquier » devenu de plus en plus réticent, sur instructions de M. Ducasse père. Mais pourquoi alors se serait-il donné la peine d'utiliser une part importante de ces fonds à faire imprimer un texte de façade où il ne se reconnaîtrait pas ? Autre hypothèse : il ne s'agirait dans les *Poésies* que d'une entreprise subtilement ironique, une caricature, un passage narquois et pervers par la position adverse, une sorte de jeu avec les extrêmes qui serait une expérience de la dialectique des limites ou des limites de la dialectique. Il est vrai que dans les années où écrit Ducasse une polémique philosophique qui a ses origines dans les années vingt du siècle se poursuit encore à l'encontre d'une certaine image de la doctrine de Hegel que l'on présente, dans les rangs de l'école « spiritualiste » ou « éclectique », comme une tentative de nier l'existence des contraires : il n'y aurait plus ni bien ni mal, ni vérité ni erreur, etc. (Cf. Saisset 1865, Caro 1864, ou Vacherot 1864). Mais rien dans les *Poésies* ne révèle la trace d'un passage par Hegel, bien au contraire. Alors : simple exercice dans le genre désinvolte ? Retorse manipulation dictée par la mauvaise foi ? Manigance très « littéraire » ? Mais la même question se pose à nouveau : pourquoi se mettre en frais pour un banquier qui n'en a sans aucun doute que faire et que la littérature ne touche ni de près ni de loin ?

Il est à noter que dans toutes ces hypothèses on considère comme acquis que la vérité de l'entreprise de Ducasse, ce sont les *Chants* qui la manifestent et l'assument : transgression, passage à la limite annonçant tantôt l'onirisme surréaliste et tantôt la subversion à la manière de Bataille ou d'Artaud. Dans cette perspective les *Poésies* n'apparaissent de toute façon que comme secondaires, dérivées, comme une sorte de supplément assez laborieux, mal situé, en porte-à-faux par rapport aux *Chants*. On ne peut alors concevoir la relation entre ces deux textes que de deux façons : ou bien il n'existe aucun lien ni aucune continuité de l'un à l'autre, ou bien leur rapport en est un de destruction réciproque.

La méthode et les moyens

Pour échapper à ces impasses et surmonter les difficultés et les in-

vraisemblances, il faut reposer le problème d'une tout autre manière : ne plus supposer que les *Chants* sont la clé des *Poésies*, mais l'inverse. Ne plus supposer que les thèmes des *Poésies* sont des découvertes advenues une fois les *Chants* terminés, mais supposer au contraire qu'ils étaient toujours déjà là, dans les *Chants* eux-mêmes. Partons du principe suivant : ce que Ducasse avance à découvert dans les *Poésies*, il l'a toujours pensé, et ces dernières ne sont que la continuation des *Chants*, mais par d'autres moyens.

Ce n'est qu'ainsi que la correspondance de Ducasse (ce qu'il en reste !) prend quelque sens. Ce n'est qu'ainsi que l'ensemble du mouvement narratif des *Chants* eux-mêmes peut échapper à la rationalisation par l'arbitraire. Les questions de métaphysique et de morale dominent les *Poésies*, on le sait ; tressées à la fiction, c'est encore elles qui forment également l'infrastructure des *Chants*, selon des dispositifs renouvelés de strophe en strophe.

Continuer les *Chants* par d'autres moyens, cela ne veut dire qu'une chose : pour diverses raisons tenant à la nature même de son projet et qui s'éclaireront par la suite au fil de notre lecture, Ducasse a été amené à réviser les moyens de son travail. Il le dit d'ailleurs et rien ne nous autorise à le soupçonner d'affabulation : « Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne plus chanter que l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR ».

On le voit : la méthode occupe sans ambiguïté possible la position-clé, et cela entraîne quelques conséquences d'importance. En faisant dépendre de cette notion tout son projet d'écrivain, Ducasse laisse clairement entendre qu'il n'est nullement question pour lui de s'abandonner aux caprices de sa Muse, à l'inspiration, aux surprises de la spontanéité créatrice qui faisait le recours et l'allure caractérielle d'une bonne part de la critique romantique. Pas de « fantaisie » telle que tentait de l'imposer vers la même époque un Catulle-Mendès ; par de « dictée de l'inconscient » comme le pratiquera plus tard Breton. Nulle référence à l'intuition, à la subjectivité sensible. Contre les Romantiques et contre Vauvenargues qui les avait précédés en annonçant que « les grandes pensées viennent du cœur », Ducasse prend parti pour la thèse inverse, que résume la formule des *Poésies* : « Les grandes pensées viennent de la raison ».

Mais a-t-il dû attendre que finisse la traversée des *Chants* pour s'inventer une méthode ? Il est clair que la réponse est non. Si Ducasse décide de changer de méthode, c'est qu'il en a toujours eu une, et s'il ne parle que de méthode, ce ne peut être que parce que son but est demeuré le même. Selon toute apparence, l'écriture travaille pour lui d'emblée comme une pratique déployée sous le contrôle d'un ensemble de procédures réglées. La fiction répond à des impératifs téléonomiques, elle est la traduction langagière d'un réseau de calculs et de décisions défini dans le ressort d'une stratégie. Quelle stratégie, en vue de quels objectifs, nous le verrons.

Pour l'instant, il faut d'abord insister sur un point : la place assignée par Ducasse à la méthode est une indication importante quant aux ancrages qui sont les siens dans les systèmes de pensée contemporains. Les grands principes, sans cesse répétés, en sont connus de

tous — ou tout au moins de ceux qui, dans les années 1850-1870, font leur apprentissage philosophique dans les manuels courants, suivent les débats d'actualité ou, tout simplement, feuillettent de temps en temps la *Revue des Deux-Mondes*.

D'une manière générale, depuis Descartes, la méthode réfère avant tout à la stratégie fondamentale de la raison dans son procès de dévoilement de la vérité, d'accès à l'évidence. Ducasse lui aussi veut amener son lecteur à se rendre à une certaine évidence. Rien de moins « littéraire », rien de moins « poétique ». En mettant la méthode en position de pivot dans la conception de son œuvre, Ducasse se soustrait dans une large mesure aux idéologies strictement littéraires : c'est bien de philosophie qu'il va s'agir.

Mais nous est-il possible de parler de la culture philosophique de Ducasse en tant que telle ? Probablement pas. Encore que nous puissions certes reconstituer des séries de notions, les rapporter à tel ou tel discours, il ne pourra s'agir au mieux que de reconstruction : c'est là, hélas !, le seul moyen dont nous disposions pour apprécier jusqu'à quel point Ducasse aura pensé avec son temps. Notre récit sera donc double, puisqu'à la reconstruction d'une idéologie il joindra la déconstruction d'un univers de discours nommé par convention « Isodore Ducasse ». Notre lecture n'aura de sens que par la traduction réciproque de ces deux textes, pour y déchiffrer la signature d'un seul acte de fiction.

Qu'est-ce que la philosophie, en France, vers 1860 ? Un ensemble de disciplines (de discours) qui forment globalement un domaine strictement délimité. Sous sa forme canonique, c'est-à-dire sous la forme d'un programme scolaire sans réplique, la philosophie se répartit en cinq grands ensembles, comme suit :

> 1. Psychologie (étude de l'âme, de ses attributs essentiels, de ses facultés, des opérations de ces facultés et du produit de ces opérations).
> 2. Logique (science des lois de la pensée, dans la recherche et la démonstration de la vérité).
> 3. Morale (étude du devoir et des devoirs).
> 4. Théodicée (démonstration de l'existence de Dieu ; énumération de ses principaux attributs, etc.).
> 5. Histoire de la philosophie (classification des systèmes philosophiques ; biographie des auteurs, etc.) (Jacques : 1846).

Il s'agit là d'une organisation de la philosophie qui a tenu une bonne centaine d'années. La théodicée seule a disparu, tandis que les contenus et les référents se sont transformés, mais au moment où Ducasse écrit, au moment où il cherche à approfondir sa propre réflexion sur les rapports de l'esthétique et de la morale, il s'agit encore de la doxa nouvelle qui résume un demi-siècle de philosophie française, après l'éclipse due à la répression exercée contre l'Université à la suite du coup d'Etat de 1852.

Dans son rapport sur *La Philosophie en France au XIX^e^ siècle*, paru en 1868, Félix Ravaison donne un aperçu de la situation : « Il y a peu d'années, sur la proposition du présent ministre de l'instruction

publique » (il s'agissait de Victor Duruy), « dont ce fut le premier acte, la philosophie reprit dans les écoles de l'Etat, avec son ancien titre, la place qu'elle y avait autrefois occupée, et un examen spécial pour la réception des professeurs chargés de l'enseigner fut rétabli. Dans les épreuves publiques qui font partie de ces examens, épreuves sur lesquelles plusieurs jeunes maîtres ont jeté un vif éclat, on a vu se produire, au lieu des théories qui seules avaient régné depuis l'avènement de l'éclectisme des tendances prononcées vers les idées auxquelles ces théories, ainsi que celles qui leur sont analogues, paraissent devoir céder prochainement la place ».

Au moment où s'élaborent donc les *Chants* et les *Poésies*, la philosophie a repris une forme institutionnelle forte qui fixe le cadre à l'intérieur duquel tout discours à prétention philosophique pourra prendre forme et sens. Mais en même temps, déjà, des forces nouvelles travaillent, celles que Ravaisson discerne dans une nouvelle génération de « jeunes maîtres ». S'agit-il là de ces « frissons nouveaux qui parcourent l'atmosphère intellectuelle » et que croit déceler le Ducasse des *Poésies* (qui reprenait ainsi en le détournant le mot utilisé par Hugo pour parler des *Fleurs du Mal*) [3] ? Toujours est-il que choisir le terrain de la philosophie vers 1868, c'est reconnaître certains enjeux, prendre parti, prendre rang pour s'affirmer dans un débat. Quels enjeux ? Quel débat ?

Pour tenter de répondre, il faut d'abord s'assurer d'un langage, reconnaître le discours chargé de redire les évidences philosophiques pour le public du temps. Dans l'architectonique de ce discours, il faut le noter, la morale et la psychologie entretiennent des rapports étroits, l'âme étant le carrefour de leurs applications, et toutes deux étant affectées d'un même rapport à la logique. La morale est une logique de l'acte, mais « la psychologie a aussi sa partie pratique, son art : c'est la logique ». Or, toutes ces disciplines, de la psychologie à la morale en passant par la logique, toutes sont définies comme des sciences : « La psychologie a pour but de décrire les facultés de l'âme, d'expliquer leur nature, leur origine, leur développement, leurs rapports. La logique considère ces mêmes facultés, non en elles-mêmes comme la psychologie, mais dans leurs relations avec la vérité. La psychologie et la logique sont donc deux sciences que l'on peut à la rigueur réunir en une seule ; ou du moins, si on les distingue, on doit reconnaître qu'elles ne sauraient être complètes l'une sans l'autre ; car il faut d'abord connaître nos facultés pour déterminer scientifiquement leur rapport à la vérité, et tant que ces rapports n'ont pas été déterminés, la connaissance de nos facultés est stérile » (A. Jacques : 1856).

Qu'est-ce qui unit donc principiellement la psychologie, la morale et la logique pour en faire ainsi, et au même titre, des sciences ? Bien que ceci ne soit que rarement thématisé, rarement posé de manière explicite dans les textes didactiques, il est clair que ce qui établit ces sciences en tant que telles, c'est la *méthode*.

La question de la méthode est ordinairement traitée de façon

3. Lettre-préface à la plaquette de Baudelaire sur Th. Gautier (1859).

secondaire par les manuels, et en général dans le cadre des chapitres sur la logique. Mais on comprend pourquoi : le fondement officiel de la philosophie demeure le privilège de la conscience, processus d'auto-connaissance de l'âme spirituelle. C'est de cette source qu'en principe tout découle : « L'homme est un univers en abrégé : la psychologie est la science universelle concentrée. La psychologie contient et réfléchit tout, et ce qui est de Dieu, et ce qui est du monde, sous l'angle précis et déterminé de la conscience ; tout y est à l'étroit mais tout y est ». (Cousin : 1861) ; « L'homme se connaît lui-même dans la conscience qu'il a, tout le temps de la veille, de ses pensées, de ses sentiments et de ses actes ». (A. Jacques : 1846). La méthode, en tant que telle, ne saurait donc dérober à la conscience ce privilège ontologique : elle ne doit posséder de statut qu'instrumental, à la fois déterminant et contingent. Contingent parce que l'on reconnaît un pluralisme méthodologique (on distingue la méthode « rationnelle » de la méthode « expérimentale » ainsi que de la méthode « inductive ») ; déterminant cependant, parce que la « distinction de trois méthodes différentes n'est pas une division arbitraire (...) ; elle est fondée sur la nature même des choses :

> 1. Sur les trois opérations principales et irréductibles de l'intelligence : percevoir, concevoir et induire ;
> 2. Sur les trois états qui succèdent dans l'âme à ces trois opérations : savoir, croire et douter ;
> 3. Sur les trois espèces d'évidence : évidence de fait, évidence de raison, évidence d'analogie ;
> 4. Sur les trois espèces de certitude : certitude physique, certitude métaphysique, certitude morale ;
> 5. Enfin, sur les trois objets de la connaissance humaine : substances, modes, rapports, ou (ce qui signifie la même chose) problèmes, faits et lois.
>
> (A. Jacques : 1846)

La méthode, autrement dit, jouit du statut de la servante maîtresse : présente dans tous les actes de la pensée dès qu'il y a mouvement vers la connaissance, elle reste pourtant dissimulée, offusquée par les évidences éclatantes qu'elle permet d'atteindre. Si le jeu philosophique ne possède qu'une règle, elle n'est à découvrir nulle part ailleurs que dans le maniement de cet auxiliaire modeste mais tout-puissant. En faisant l'analyse de sa « méthode » pour décider d'en changer, Ducasse se place donc de manière décisive dans le champ du discours philosophique, même s'il ne s'agit de réformer qu'un domaine assez restreint, celui de ce qu'on appelle alors la « morale particulière ou appliquée », pour montrer que la littérature en relève nécessairement. « Science pratique », tout comme la morale, et soumise au réquisit de la méthode, tout comme elle.

La méthode possède ainsi, en quelque sorte, une immanence structurelle — du moins aux yeux des pédagogues rédacteurs de programmes officiels. Mais ils ne font sur ce point que reprendre et formaliser une tradition. Sans même remonter à Descartes, qui reste sans conteste la référence majeure dans ce domaine (cf. par exemple l'article « méthode » dans le classique *Dictionnaire des sciences philosophiques* d'Adolphe Franck : 1844-52, expression doctrinale de

l'école spiritualiste animée par les disciples de V. Cousin), les idées sur la méthode prennent forme canonique dans l'œuvre de Kant, qui demeure l'un des fondements les plus fermes de la doctrine.

La traduction de la *Critique de la raison pratique* par Jules Barni, publiée en 1848, était encore récente, et voici par exemple ce que l'on pouvait y lire : la méthode est « un ensemble de procédés fondés sur des principes de la raison et destinée à réunir en un système les divers éléments d'une connaissance ». A la suite de Kant, Cousin lui-même avait contribué à préciser l'importance de la méthode comme élément-clé de la philosophie, en affirmant que « dans tout inventeur, dans tout penseur original, c'est la méthode qu'il faut avant tout rechercher, car cette méthode est le germe de tout le reste ; souvent même elle survit aux vices de ses applications (Cousin : 1844) », C'est le type de conception qui s'installe dans la pédagogie, nous l'avons vu, en énonçant également que « la méthode est la marche que suit, avec réflexion, l'esprit humain dans la recherche de la vérité », que « c'est l'emploi régulier de tous les précédés légitimes de l'intelligence, dont les principaux sont l'expérience et la raison, s'appuyant l'un sur l'autre, s'éclairant et se contrôlant mutuellement ». (Ch. Bénard : 1845) [4].

Incidemment, on ne peut manquer de remarquer ici que quelque chose de nouveau s'introduit dans le sens donné au mot même de méthode, car en dépit du contexte plus ou moins néo-kantien, « expérience » n'a plus tout à fait la signification que pouvait encore lui donner Kant. C'est plutôt l'héritage de Bacon qui perce ici, retravaillé par les nouvelles sciences (Claude Bernard et la médecine expérimentale, par exemple : Cl. Bernard : 1865) qui ne se conçoivent plus simplement comme des dépendances de la métaphysique pour ce qui est de leurs critères de vérité [5]. L'expérience, en changeant de sens, change aussi le sens à donner à la science [6].

Ducasse, quant à lui, ne paraît nullement aller dans ce sens, et c'est l'un des points qui permettent de penser qu'il a cherché des solutions au problème de l'éthique de la littérature dans des voies plus « réactionnaires » que « progressistes ». Vers 1860, regarder du côté des « sciences expérimentales », c'est parier sur l'avenir. Ducasse préfère s'en tenir à des positions plus classiques, tout en cherchant à leur insuffler une nouvelle jeunesse. Les sciences expérimentales ne sont en effet rendues possibles que par la systématisation du « scepticisme », et c'est en ce sens sans doute qu'il peut écrire dans les *Poésies* : « Pour étudier l'ordre, il ne faut pas étudier le désordre. Les expériences scientifiques, comme les tragédies, les stances à ma sœur, le galimatias des infortunes n'ont rien à faire ici-bas » (PII, 107). Moraliser la science, c'est faire qu'elle se consacre à souligner la beauté de l'univers. Moraliser l'écriture, c'est faire qu'elle se voue à l'exaltation du bien.

4. On trouvera de nombreux énoncés sur la question de la méthode dans Bénard : 1845, Biéchy : 1868, B. Saint-Hilaire in : A. Frank : 1844, Réthoré : 1866.
5. Cf. Janet : 1865.
6. Cf. Biéchy : 1869.

Ducasse reprend donc dans une perspective désormais archaïque une problématique qui mènera les philosophes et les savants à réfléchir de plus près sur la méthode scientifique, distinguée de la métaphysique : problème de l'analyse et de la synthèse, problème de l'induction et de la déduction, nature de l'hypothèse. Les travaux de Cournot (1851, 1861), de Claude Bernard (1865), de Duhamel (cf. Ravaisson : 1866), de Janet, des mathématiciens, des physiciens, etc., vont bientôt transformer les conditions du dialogue entre la science et la philosophie, qui ne pourra plus prétendre à dicter ses lois à la recherche.

Dans les années 1860, la méthode assume peu à peu une fonction nouvelle, dans la mesure où la « vérité » qu'elle doit aider à chercher n'est plus tant métaphysique que physique. Le positivisme imposera peu à peu le divorce, mais pour les pédagogues de la philosophie qui puisent leur inspiration aux mêmes sources que Ducasse les conséquences de ce changement sont encore assez loin d'être perceptibles, et leur enthousiasme pour la méthode n'est pas encore refroidi par la perspective des conclusions que le « matérialisme » qu'ils combattent par ailleurs pourra en déduire à leur désavantage.

Fr. Réthoré (1866) manifeste bien cet état d'esprit : « La méthode est aux sciences en général ce que le levier est à la mécanique en particulier (...). Si nous consultons l'histoire, nous verrons que le progrès des sciences a toujours été subordonné au perfectionnement des méthodes ». Bénard en tombe d'accord : « ... Qu'une science réforme sa méthode ou qu'une méthode soit abandonnée pour une autre, cela s'est vu et se voit dans l'histoire de toutes les sciences ». Même le « géomètre » Duhamel dit la même chose, bien qu'en annonçant un transfert du privilège méthodologique de la logique aux mathématiques : « C'est dans (les sciences mathématiques) qu'on peut le mieux étudier et le mieux comprendre les méthodes soit de démonstration, soit de recherche, ou, comme on le dit plus souvent, soit d'enseignement, soit d'invention ; mais dans toutes les sciences de raisonnement, les méthodes sont les mêmes, qu'elle qu'en soit la matière ». Seule voix discordante, celle de Biéchy — celui-là même dont Ducasse cite le traité sur l'*Induction* : « La méthode si admirablement appliquée dans les sciences expérimentales est encore à peu près inconnue, la définition et les descriptions en étant également inexactes ».

Malgré les mises en garde de Biéchy, et quelles que soient les métamorphoses en cours dans la structure métaphysique prévalente aux alentours des années 1860, on voit cependant qu'existe un très large accord sur la place et la portée réservées à la méthode, indépendamment des caractères propres de chaque discipline, scientifique ou philosophique. Ducasse ne fait donc que se conformer à une règle bien établie du discours philosophique et épistémologique en reconnaissant la prééminence du choix méthodologique dans son propre travail, qu'il place sous le signe de la rigueur. En pensant à en changer, il ne fait que tirer les conclusions de ce que la philosophie lui enseigne quant à la mutabilité de la méthode, et il laisse clairement voir par là, comme les *Poésies* le confirmeront à chaque

ligne, qu'il s'agit bien pour lui d'aligner la pratique de la poésie sur le modèle d'une « science » encore plus ou moins pénétrée de l'esprit du kantisme. Science qu'il interprète, bien sûr, non pas à partir du laboratoire, mais à partir des manuels et des traités des philosophes. Méthode, Morale, Poésie : tels sont les termes de l'équation qu'il se propose de résoudre, et en vue de quoi il lui faut trouver le moyen de réorienter de manière rationnelle la pratique d'écriture. La maxime contre les « diables en carton ».

Sans doute Ducasse n'est-il pas à proprement parler un « philosophe ». Il est clair que, pour lui, la poésie garde la première place — au point même en certains passages des *Poésies* de se voir attribuer un rôle fondateur, y compris à l'égard de la logique et de toutes les sciences dites alors « spéculatives » ou « appliquées » : « Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie. Les philosophes ne sont pas autant que les poètes. Les poètes ont le droit de se considérer au-dessus des philosophes ». (PII, 151). Il n'en reste pas moins que les instruments intellectuels avec lesquels il opère demeurent ceux que l'école ou ses lectures « sauvages » lui ont appris à reconnaître pour essentiels. Il en bouleverse jusqu'à un certain point les relations, il n'en préserve pas moins la liste. S'il existe une « révolution » ducassienne, elle se déroule tout entière sur le terrain de la philosophie traditionnelle et n'en transgresse à aucun moment les bornes.

On comprend par conséquent qu'il faudra prendre au sérieux la terminologie utilisée par Ducasse — une terminologie qu'il n'invente pas tout seul. Il faudra tenter de saisir les manipulations qu'il opère sur des concepts trouvés tout faits. Les liens idéologiques et discursifs qu'il conserve avec le contexte institutionnel n'en deviendront que plus manifestes. Car c'est bien de ce contexte qu'il apprend quelle démarche suivre dans la recherche et la propagande de la vérité.

Généalogie d'une morale

Redisons-le : s'il a « changé de méthode » entre les *Chants* et les *Poésies*, c'est bien que Ducasse, déjà, en écrivant les premiers, faisait dépendre son travail d'écrivain d'une stratégie dont l'objectif était de parvenir à faire triompher les vérités auxquelles il croyait. Mais notons bien qu'en passant d'un travail à l'autre, il n'en est pas à sa première opération de substitution, à sa première conversion méthodologique. Il le dit : il n'a publié que deux livres, mais le premier n'était nullement un commencement absolu, l'œuvre irréfléchie d'une pensée innocente ou d'une spontanéité créatrice qui ne se connaissait pas encore : il y avait déjà méthode. Bien plus : il y avait déjà changement de méthode, déplacement affectant tout un registre de discours et toute sa logique. Ducasse avait déjà analysé et transformé la méthode des autres : « Laissez-moi d'abord vous expliquer ma situation. J'ai chanté le mal comme ont fait Misçkiéwickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nou-

veau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants ».

Méthode « plus philosophique et moins naïve ». Pensons à la grue de la première page des *Chants* qui, « parce qu'elle n'est pas bête », « prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr ». C'est donc le progrès d'un raffinement au niveau des principes directeurs que Ducasse cherche à souligner, en faisant porter toute l'attention sur la variabilité essentielle de la tactique par rapport à un objectif fondamentalement moral qui, lui, n'aurait jamais varié. Simple question de « chemin ». La découverte de ce niveau où la méthode s'articule avec une relative indépendance transforme le travail de l'écrivain : à la spontanéité aveugle du désir du bien succède le raffinement d'un « art de persuader ». Ducasse ne se sera pas pour rien montré le lecteur attentif de Pascal : littérature et philosophie prennent ici la mesure l'une de l'autre. Les *Chants*, nous dit Ducasse, ont été conçus et réalisés en fonction de principes déjà améliorés grâce à une méthode moins simplette que l'ancienne. Les *Poésies* devraient faire encore mieux, en représentant un stade d'intégration supérieur de l'écriture et de la dynamique morale et philosophique : les deux « livraisons » que nous connaissons contiennent les prolégomènes d'une science nouvelle : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie » (PII, 155).

En suivant Ducasse, nous pouvons donc reconstituer l'esquisse d'un réseau schématique de notions maîtresses, à la fois généalogie d'une pensée et catalogue des ressources d'une stratégie de l'écriture envisagée sous l'angle de son « utilité ». Utilité « morale », bien entendu, comme le veut l'usage du mot depuis le dix-septième siècle. Fénelon l'envisageait déjà ainsi dans son *Projet pour une poétique*, par exemple, et Ducasse n'est après tout que son distant héritier : sa théorie n'est que le nouvel enfant d'un siècle dont la philosophie se métamorphose. En théorisant sa propre rupture dans le champ de la tradition qu'il veut cependant continuer, Ducasse recense donc très naturellement ceux qu'il appelle ses « prédécesseurs », en fonction de la méthode dont il suppose qu'ils se sont servi pour donner de l'utilité à leurs écrits.

Tout d'abord — nous suivons la chronologie — l'« ancienne école » (« Victor Hugo et quelques autres »). Si l'on en croit Ducasse, cette école se donnait pour fin la promotion ouverte du bien, et n'avait d'autre méthode pour ce faire que de dire ce qu'elle voulait dire, sans autre déguisement, en chantant le bien, tout bonnement. Charmant archaïsme, intentions excellentes, mais pauvre résultat. Cette méthode, dit-il, a fait son temps : il n'est plus que quelques attardés pour la pratiquer encore. Contre cette technique dépassée s'est donc affirmé une « méthode plus philosophique et moins naïve ». Ducasse ne prétend pas l'avoir inventée, pour la raison qu'il l'a trouvée toute faite dans l'idéologie et la pratique de la plupart des littérateurs qu'il a pris pour premiers modèles — voir les innombrables préfaces de textes post-romantiques qui dévelop-

pent cette rhétorique. Il ne se permet d'infidélité à la méthode que pour mieux en mobiliser les ressources, pour en dégager un supplément d'efficacité (« j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau »). Il s'en explique à sa façon dans les *Chants* eux-mêmes, en reprenant la même idée dans un autre langage : « Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités du cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ». C'est donc au cœur même des *Chants* que se trouve présent le débat sur la méthode, dans la texture même de la fiction.

Nous pourrons ainsi suivre la trace de son frayage conflictuel dans les textes, car il est clair dans les *Chants* qu'en dépit de sa prise de conscience très ferme Ducasse reste bien loin de maîtriser dans sa propre écriture la dialectique de l'ancien et du nouveau. A la suite de cette tentative qu'il considère comme un échec et tout comme la grue du premier chant, à nouveau, « après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience », il peut enfin prendre lui aussi « un autre chemin philosophique et plus sûr », celui des *Poésies* et de son ouvrage perdu — mais il lui aura d'abord fallu errer, faire erreur sur la méthode.

Erreur de méthode que la technique des *Chants*. Mais cette technique ne différait nullement, quant à l'essentiel, de celle qu'appliquaient des auteurs aussi divers que Balzac, Dumas fils, Eugène Sue ou même Baudelaire — sans oublier avant eux Laclos ou Sade. On verra que, considérés d'un point de vue critique par une philosophie fondée sur la propagande du bien, ils sont tous coupables des mêmes « fautes » — ce que Ducasse, longtemps aligné sur eux, ne manquera pas de leur reprocher lorsqu'il aura lui-même effectué la troisième conversion méthodologique qui le fera revenir, dans une large mesure, à la méthode qu'il trouvait d'abord si naïve. Mais il l'aura entre-temps passablement transformée, sinon dans ses fins, du moins dans sa logique.

Pour en rester à la méthode des *Chants* (celle de la « nouvelle école »), il s'agit de faire une littérature qui « ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur et lui faire désirer le bien comme remède ». On peut bien sûr se demander où est la naïveté dans un tel cas, puisque Ducasse avoue ici avoir cru aux déclarations de ce qu'il finira quand-même dans les *Poésies* par qualifier de « préfaces absurdes ». Il a bel et bien cru que cette rhétorique était une méthode au service du bien. Pour le Ducasse première manière (Lautréamont), c'était cela l'avant-garde, le vrai modernisme en littérature. Il reflète alors fidèlement les discours des quelques grands noms du roman et du théâtre de l'époque (dont la sincérité n'est pas toujours aussi évidente que la sienne), fort prisés d'un public qui ne s'y trompait pas, mais ardemment combattus par les chiens de garde de la morale officielle qui ne s'y trompaient guère non plus.

S'il en est bien ainsi, on peut alors se demander pourquoi Ducasse a finalement décidé de faire sécession en se retournant contre le « clan des romanciers de cour d'assises ». Alors qu'il paraissait avoir « trouvé sa voie » (il le dit) en passant au fur et à mesure que se développaient les *Chants* du style byronien au style « roman

noir » ou « roman-feuilleton », pourquoi n'a-t-il pas pu ou voulu s'y tenir ?

Bien des raisons sans doute, dont nous ne pourrons jamais apprécier et saisir pleinement la logique profonde, faute de témoignages directs. Certaines raisons doivent évidemment tenir à la nature même de l'engagement de Ducasse du côté du bien ; la violence de son reniement atteste, rétrospectivement, que c'était là le moteur authentique et premier de son entreprise. S'il en vient à abandonner méthode après méthode, c'est qu'il s'estime joué : aucune ne répond aux ambitions qu'elle affiche. Il devient dès lors évident pour Ducasse que ce qu'il faut réformer ce n'est plus tant une méthode que l'économie même de la littérature, dans son rapport aux « premiers principes », à la « logique », à la « science ». C'est là le texte et, peut-être, le sens des *Poésies*.

D'autres motivations tiennent sans doute à des réalités moins élevées. Elle n'en sont pas moins d'une grande force, puisqu'il s'agit d'argent. Au départ, du fait même de son adhésion à une « méthode » dont il pouvait voir tous les jours le succès, Ducasse n'entretient aucun doute sur la valeur commerciale de l'ouvrage qu'il est en train d'écrire ni sur la réception que le public pourra lui faire. C'est dans cet esprit qu'il écrit à Verboeckhoven le 27 octobre 1869 : « Puisque les circonstances ont rendu l'ouvrage digne jusqu'à un certain point de figurer avantageusement dans votre catalogue, je crois qu'il peut se vendre un peu plus cher, je n'y vois pas d'inconvénient ». Même perspective lorsqu'il entremet la critique dans sa stratégie, puisque dans une lettre au même correspondant, datée de la semaine précédente, il écrit : « Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul ».

Sans doute, les difficultés que fait l'éditeur inquiet, les délais qu'il demande, les arrangements peu glorieux qu'il propose, tout cela a-t-il quelque peu découragé Ducasse en le forçant à renoncer à un succès qu'il croyait immédiat, assuré d'avance grâce au choix d'une méthode qu'il croyait infaillible, sur le plan moral comme sur le plan financier. La déception a nécessairement joué un rôle dans l'examen de conscience d'où est sortie la conviction qu'il fallait d'autres moyens pour réussir dans ses entreprises. En ce sens, l'utilisation du paramètre économique par Ducasse transforme le succès en un indicateur de l'efficacité morale des textes. C'est sur ce critère qu'il condamne ceux de ses principaux inspirateurs.

S'adressant au banquier Darasse le 12 mars 1870, soit plusieurs mois après avoir connu ses premiers déboires, Ducasse montre que c'est bien là qu'en est arrivé son raisonnement. Faisant allusion aux *Chants* il lui dit en effet : « L'édition avait coûté 1200 F. Mais le tout est tombé dans l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux. Je me disais que puisque la poésie du doute (des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages) en arrive ainsi à un tel point de désespoir morne, et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fausse... ».

Le raisonnement économique ne fonctionne donc ici que comme révélateur des directions prises par l'époque. L'échec de la publica-

tion des *Chants* amène un examen de conscience qui exige de réévaluer les prémisses mêmes de l'œuvre : « désespoir morne », « méchanceté théorique ». La première expression possède quelque chose de pléonastique, mais c'est pour mieux souligner le divorce entre le substantif et l'adjectif : le premier décrit un genre, le second décrit les arrière-pensées et les motivations cachées. Les littérateurs qui « font » dans le genre désespéré n'y croient plus — ils « écrasent lugubrement leur gypse littéraire », diront les *Poésies*.

Ducasse n'est que l'un d'entre eux, malgré ses raffinements de « méthode », et il juge cette situation désormais intolérable. A quoi bon s'efforcer de produire un certain effet, si c'est sans y croire et sans résultat ? Lorsqu'il parle de « méchanceté théorique », le processus est identique : ce n'est pas la théorie qui est perverse, c'est le spectacle de la méchanceté et du mal donné dans les textes qui ne correspond plus à rien dans la réalité de leurs auteurs. Cette méchanceté reste toute « théorique » et de parti pris ; il ne s'agit que d'un choix esthétique et idéologique dont l'échec prouve l'inanité. Désespoir et méchanceté sont les deux piliers de la « poésie du doute » et cette poésie qui ne peint le doute que par méthode est « fausse » et la bonne méthode reste donc à trouver : telle est la révolution qu'opère Ducasse, en abandonnant courageusement ce qu'il perçoit désormais comme une fausse piste ou un égarement de la raison — « l'erreur est la légende douloureuse ».

Les *Poésies* se trouvent ainsi dans une relation de dépendance très étroite par rapport aux *Chants*, puisqu'elles représentent à la fois la leçon et la conséquence de leur échec. Tout ceci concourt à préciser l'image des *Chants* pour leur propre auteur : exercice d'école fonction d'un système idéologique et esthétique bien défini. La rigueur de l'exercice ne l'a pas préservé de son vice fondamental et toute l'expérience aboutit à une impasse.

Faut-il renoncer à tout pour autant ? Non. Ducasse sera le premier à tirer la conclusion de ses propres erreurs, sans céder au dépit. Voilà qui en dit long sur la vigueur de son caractère et la force de son engagement, puisque à aucun moment il ne se laisse aller au découragement. Il aurait pu tout abandonner ; il se livre au contraire à une analyse minutieuse de ses difficultés, sans reculer devant des conséquences qui ne sont pas minces, puisqu'elles impliquent la dénonciation de sa première œuvre et la mise en chantier d'un système entièrement rénové.

Si Ducasse survit à son échec, peut-être est-ce aussi parce qu'après tout son « reniement » ne porte que sur la méthode employée jusque-là, ce qui lui permet de réaffirmer sa poursuite d'un but qui, lui, demeure fondamentalement identique à celui qu'il s'est toujours fixé. Ses convictions profonde peuvent rester intactes, seule la tactique qui les sert demande à être révisée. Les *Poésies* ne représentent alors par rapport aux *Chants* ni un reniement brutal et total ni un simple déguisement de la tactique. Il ne s'agit ni tout à fait de tout changer, ni de s'entêter dans un diabolisme abstrait, passion secrète qui devrait momentanément s'occulter. Ducasse demeure parfaitement sincère en affirmant à la fois que son but reste le même et qu'il se renie. Son but reste bien celui des deux

générations de « prédécesseurs » qu'il s'est choisis : chanter le bien.

Après avoir récusé la méthode de la « vieille école » au nom de l'efficacité supposée de l'école nouvelle dont il a repris les techniques en se contentant de les accentuer « pour faire du nouveau », Ducasse doit finalement se rendre à l'évidence : la nouveauté a vieilli et ce n'est plus d'une simple remise à jour qu'on peut attendre le maintien d'une certaine efficacité morale de la poésie, mais bien d'une transformation radicale de ses moyens. C'est une démarche authentiquement nouvelle qu'il faut substituer aux vieilles recettes, une méthode mieux étudiée, grâce à laquelle les buts poursuivis depuis toujours pourront s'annoncer enfin par l'aveu sans détour de leur vérité, ce qui ne vise que l'assomption d'une structure morale rigoureuse pour la littérature : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie ».

La « nouveauté » de cette méthode reste toute relative, bien entendu. D'abord parce qu'il ne s'agit encore que d'un programme : prolégomènes à une « poétique future », telle que l'annonçait le sixième chant en reprenant l'esquisse de Fénelon. Ensuite, il faut bien constater que cette nouveauté à venir paraît avant tout se définir comme un retour en arrière qui cherche à mettre entre parenthèses tout le dix-huitième siècle et presque tout le dix-neuvième. Ducasse paraît ainsi s'aligner sur les positions parfaitement conservatrices de ceux qui, à la même époque, souhaitent ardemment un retour aux thèses de l'école « électique » ou spiritualiste tout en essayant d'y intégrer les développements récents de la science — à condition bien sûr de n'en retenir que ce qui confirme leurs présupposés (Cf. P. Janet : 1865).

Ducasse, quant à lui, cherche à fonder la possibilité de construire une poétique rationnelle, « scientifique », au service des fins morales de la littérature. Le cinquième chant s'expliquait déjà on ne peut plus clairement là-dessus, pour prévenir le « danger » entrevu « de donner quelque chose d'étroit et de faux à une conception éminement philosophique, qui cesse d'être rationnelle, dès qu'elle n'est plus comprise comme elle a été imaginée, c'est-à-dire avec ampleur ». (V 1). Ses *Poésies* n'annoncent donc pas la substitution d'une idéologie réactionnaire à une pratique révolutionnaire, car, « réactionnaire », Ducasse l'a toujours été. Seul le rôle très particulier qu'il avait réservé à la « méthode » dans son entreprise, rôle insuffisamment compris et mal interprété, a pu pendant si longtemps entretenir l'illusion, malgré le caractère « rationnel » de cette méthode et l'« ampleur » de la conception d'ensemble qu'elle devait servir.

S'il convient donc, semble-t-il, de saisir la portée conservatrice du changement de tactique opéré par Ducasse, il ne faut pas pour autant mésestimer la complexité de ce qu'il implique. Car il va plus loin : il ne s'agit pas tout à fait de simplement produire une analyse critique des causes de l'impasse philosophique où, selon lui et quantités d'autres (par exemple E. Poitou : 1857), la littérature se trouve

embourbée : cette pause critique doit amener à faire clairement et définitivement table rase des « fausses » problématiques dans le piège desquelles il était lui-même tombé. L'essentiel des *Poésies* (et surtout de *Poésies* I) c'est cela : le premier moment d'une stratégie articulée en deux temps. En premier lieu, faire la critique de ce qui est désormais jugé caduc, pour l'étudier et le comprendre en détail, ce qui implique une auto-critique : « Je ne chante plus que l'espoir ; mais, pour cela, il faut d'abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses, etc., etc.) ». Ce n'est qu'en second lieu que quelque chose de nouveau pourra alors réellement prétendre à l'existence — le « volume » annoncé à Darasse, et dont peut-être *Poésies* II serait l'esquisse demeurée sans prolongement ?

Le programme et la fiction

En axant la lecture des lettres de Ducasse sur le rôle crucial que paraît assumer la notion de « méthode » dans son entreprise, il nous a été possible de restituer une certaine cohérence à ses travaux et à ses projets, où c'est avant tout la logique de ce qu'il appelle son « reniement » qui prend une tout autre signification. Logique qui règle de manière rigoureuse les transformations stylistiques et thématiques des textes depuis le début : ce qui se fait jour sous les errances de la forme, c'est la constance de choix « philosophiques » (le terme revient souvent) ou, si l'on veut, idéologiques. Mais, ce qu'il nous reste maintenant à reconstruire, c'est la façon exacte dont l'idéologie structure effectivement, et conjointement en dépit des apparences, à la fois les *Chants* et les *Poésies*, à travers toutes leurs contradictions. Nous ne saurions d'ailleurs trop insister sur ces contradictions, ces flottements, ces « bavures ». Leur présence est évidente surtout dans les *Chants*, car il est clair qu'ils n'obéissent pas sans tâtonnements ni à peu-près à la stratégie qui oriente le développement global du texte. C'est dire que les déterminations idéologiques ou philosophiques de chaque strophe ne sont pas immédiatement transparentes — ce que suffirait à prouver l'extraordinaire diversité des commentaires suscités par la lecture des *Chants* depuis un demi-siècle. Pratiquement, le statut de chaque strophe, considérée comme traduction dans le langage de la fiction d'une stratégie discursive sous-jacente, devrait être à chaque fois élucidé de manière spécifique.

Certaines strophes se contentent à peu de chose près de décalquer les schémas extrapolés d'œuvres préexistantes qui servent alors de modèles pour ce que nous appellerons la mise en fiction du thème. Il s'agit alors d'œuvres que Ducasse a cooptées en leur reconnaissant un statut identique à la sienne (elles relèvent de la « nouvelle » méthode, opposée à celle de la « vieille école »). En les imitant de loin, Ducasse se contente de forcer certains traits et d'en gommer d'autres, en condensant parfois dans un même morceau plusieurs textes précurseurs, estimant sans doute qu'ils se situent dans une

même perspective par rapport à ce qui lui importe, c'est-à-dire l'efficacité morale. D'autres strophes se situent à un niveau délibérément réflexif, méta-textuel : il en accentue le « fictionnement », mais la trame discursive sur laquelle elles sont brodées ne s'en montre pas moins de façon distincte. D'autres encore se contentent de mettre en images, comme des apologues ou des paraboles, telle argumentation ou telle réfutation de thèmes d'essence logique, morale ou métaphysique. Certaines apparaîtront enfin comme de véritables « expérimentations » dans la fiction — mise à l'épreuve de telle ou telle thèse nouvelle ou classique.

Tout ce que permet une philosophie dont la problématique est organisée de manière systématique, nous le trouverons dans les *Chants* traduit en littérature, en « poésie ». Et cette philosophie possède une opinion sur tout, des mathématiques à la question du bien et du mal, de la nature de la métaphore à la signification du sommeil ou du rêve, en passant par toute une gamme de problèmes moraux et scientifiques. Les *Poésies* tenteront une mise en ordre plus ou moins explicite de ces problématiques, mais c'est leur involution que nous trouverons déployée dans les *Chants* en un vaste spectacle « poétique » (la « partie synthétique » de l'œuvre).

N'oublions pas non plus, pour compliquer les choses, que la conception que se fait Ducasse de la méthode qu'il doit suivre se transforme au fur et à mesure qu'il en tente l'application. Métamorphoses et rectifications dont le texte porte nécessairement les traces — ce qui fait des *Chants* un livre étrange, souvent déroutant. Au contraire de ce que nous attendons d'ordinaire d'un livre, celui-ci se remet en question à chaque strophe, ou se commente lui-même de manière délibérément hermétique. A moins donc d'une étude très serrée des métamorphoses du récit, il devient très difficile de retrouver dans le détail du texte ce que nous savons de ses objectifs globaux. Cela devient très évident à partir du cinquième chant, mais nous en découvrons des indices dès le second. Certains thèmes s'effacent alors pour revenir plus tard et d'autres s'affirment un moment pour ne plus reparaître par la suite.

En d'autres termes, Ducasse ne nous propose jamais en aucune façon le développement linéaire d'une histoire qui suivrait le programme sous-jacent d'une intrigue, ou même d'une rhétorique philosophique. De là la fluidité des « personnages », à commencer par celui de Maldoror. Avec chaque nouvelle strophe toute l'entreprise repart sur de nouveaux frais, selon une démarche qui paraît d'abord capricieuse, sinon totalement aléatoire. Notre seule certitude sera que, quel que soit le thème traité, il sera réductible à une organisation thématique construite comme un répertoire de problèmes d'essence philosophique.

Ajoutons à cela, pour ne rien nous dissimuler des ambiguïtés de la tâche, que ce que nous venons de dire des strophes peut se redire à propos de chaque phrase. A tout moment, plusieurs arguments du « programme » peuvent émerger et venir s'inscrire à la surface du texte comme altération stylistique, incise, parenthèse, glose, métacommentaire ou dérapage généralisé par anaphore récursive (en boucle de rétroaction : les « beau comme... ») ou mise en abîme.

En outre, la forme globale qui structure l'activité de traduction chargée de convertir un argument philosophique en fragment littéraire en lui assignant des marques de littérarité spécifique, cette forme peut se transformer sans que cela implique en changement du système philosophique de référence. On pourra par exemple passer du « genre » poème dramatique byronien au roman-feuilleton ou à la prose lyrique sans que cela soit rien d'autre qu'une mise à l'épreuve des vertus philosophiques d'un style. Les diverses formes appliquées à des sujets différents peuvent fournir un « rendement » moral imprévisiblement divers.

Le cas des *Poésies* est infiniment plus simple, puisque le changement de méthode opéré par Ducasse l'amène alors à se déclarer ouvertement, à annoncer ses choix à découvert et sans ruse littéraire — ces ruses auxquelles il ne croit plus. Il suffit alors d'y repérer la mise en place plus systématique de composantes restées sous-jacentes dans le processus de composition des *Chants*. Mais il demeure qu'un déplacement d'accent y prend place, pour mettre de plus en plus nettement en évidence la structure hiérarchisée, déductive, a priorique de la philosophie dont les *Chants* ne cherchaient pas à reproduire l'articulation mais seulement à démontrer la justesse et la validité. On passe ainsi d'un pluralisme thématique, démultiplié par la flexibilité et la variété des choix stylistiques, à une sorte de centralisme logifié fondé sur une axiomatique partiellement explicite. Les *Chants*, avec leurs strophes à peu près autonomes, apparaissent alors comme une sorte d'ensemble peu compact fait d'éléments distribués de manière quasi aléatoire. Ce n'est que par un effet de rétrolecture que les *Poésies* permettent de reconnaître ici et là les marques pointant l'existence de règles de formation. Parallèlement, dans les *Poésies*, l'intertexte littéraire s'efface pour laisser surgir depuis les en-dessous du texte un intertexte essentiellement philosophique qu'il s'agira alors de décrire.

Nous devrons tenir compte de toutes ces nuances, de ces transformations, des mutations hiérarchiques et des ruptures d'ordre stylistique, sans jamais perdre de vue l'unité de référence de tous ces événements de surface qui ont pris la forme textuelle déroutante que nous connaissons. Unité que nous pourrons assimiler, pour nous assurer d'une première prise, à la conformation d'une problématique unique, celle de la Morale. Car c'est bien là que Ducasse a choisi de situer son activité d'écrivain, sur le terrain de ce que l'époque s'accorde à reconnaître comme une « crise philosophique » (Janet : 1865 ; Montégut : 1849 ; Gratry : 1864 ; Caro : 1869 ; Saisset : 1865). Cette crise, Ducasse cherche pour son compte et par ses moyens propres à la résoudre par la réforme de la « poésie ». C'est le sens et les conditions de la crise que Ducasse approfondit entre l'échec des Chants et le nouvel élan des *Poésies*. Parti d'une conception morale relativement peu structurée, lestée d'illusions littéraires, Ducasse a tenté de faire face et de confronter la crise idéologique qui affectait toute l'époque, comme en témoigne de manière privilégiée la littérature. Crise de société, nous le savons aujourd'hui, mais seulement parce que nous avons sur Ducasse la supériorité de savoir comment le Second Empire a fini. Pour lui, il

est clair qu'il n'y avait pas d'issue historique aux contradictions du temps, et c'est pour cela qu'il a pu se tourner vers la recherche de solutions abstraites susceptibles de fonder de façon cohérente à la fois ses convictions et sa pratique d'écrivain.

— II —
La soif de l'infini

« La morale, qui passait en cet endroit... ».

Si notre lecture des lettres de Ducasse ne nous trompe pas, nous devons tenter une approche des *Chants* qui tienne compte des thèses explicitement formulées dans cette correspondance. Elles sont simples : il faut faire désirer le bien et l'on peut y parvenir par l'emploi d'une méthode « plus philosophique et moins naïve » que celle qu'utilisait « l'ancienne école ». Cette dernière était trop ouvertement militante, elle affichait trop et trop vite ses objectifs et ses ambitions et ne pouvait guère convaincre que des lecteurs déjà convaincus. La méthode de la « nouvelle école » telle que l'entend Ducasse requiert plus d'habileté, puisqu'elle sait mettre à son service la ruse de la vertu : il s'agit d'assumer le discours et le spectacle du Mal afin d'attirer l'âme assez courageuse pour accepter de regarder la réalité en face. La réalité, c'est la duplicité humaine. Il ne s'agit plus alors de la cacher ; il faudra au contraire insister sur les côtés négatifs de la nature de l'homme afin de mieux faire ressortir ce qui subsiste en elle de qualités.

C'est cette voie détournée et ce parti retors que Ducasse semble donc avoir retenus pour fonder en philosophie son entreprise littéraire — à moins qu'il ne se soit agi de donner un cadre littéraire à ce qui serait en fait et dès le départ d'essence fondamentalement « morale ».

Le chant premier réalise la mise à l'essai de cette tactique de manière encore expérimentale, non sans quelques tâtonnements, puisque ce chant parut d'abord séparément et par deux fois, pour n'être ensuite intégré à l'édition « définitive » de l'œuvre que revu et corrigé. Ducasse souligne le statut liminaire de ce chant en demandant classiquement l'indulgence du lecteur dans la dernière strophe (qui fait ainsi pendant à la mise en garde non moins classique de la première) : « Ne soyez pas sévère pour celui que ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange ! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections ». (I, 14)

Le clivage fondateur que nous apprenons peu à peu à reconnaître

au fil des *Chants* entre la « méthode » et les buts, nous en trouvons ici l'amorce. Les « imperfections » que Ducasse admet volontiers relèvent du jugement esthétique, mais une « empreinte forte », voilà qui relève plutôt du jugement moral. Ducasse tient à souligner sa vigueur, prêt en échange à concéder l'aveu de quelques maladresses de réalisation. Il s'agit pour lui de produire un effet, de servir une cause avec la plus grande efficacité possible, les lettres nous l'ont révélé. L'ouverture du deuxième chant y revient pour confirmer la nature des choix opérés dès la mise en chantier de l'ouvrage : « Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper, à travers les royaumes de la colère, dans un moment de réflexion ? Où est passé ce chant... On ne le sait pas au juste. Ce ne sont pas les arbres, ni les vents qui l'ont gardé. Et la morale, qui passait en cet endroit, ne présageant pas qu'elle avait, dans ces pages incandescentes, un défenseur énergique, l'a vu se diriger, d'un pas ferme et droit, vers les recoins obscurs et les fibres secrètes des consciences » (II, 1).

Tout est dit là pour nous assurer de la rationalité de l'entreprise et nous mettre en garde contre une lecture trop naïve du premier chant. Le texte n'en est nullement dû à la divagation arbitraire d'un esprit égaré, puisque c'est un Maldoror en traitement qui en est responsable — traitement par la « belladone », réservé à la lutte contre les aliénations. Le chant est né dans un moment de réflexion et la démarche de celui qui l'a proféré n'a par conséquent rien de la vaticination aléatoire propre au poème romantique quand il prétend jaillir du sentiment ou de la contemplation du sacré, puisque son pas est au contraire ferme et droit ; ce n'est d'ailleurs pas au cœur qu'il désirait parler, puisque c'est aux recoins obscurs et aux fibres secrètes des consciences qu'il adressait son message. Message qui voulait d'abord réaffirmer un soutien déterminé à la morale, dont le premier chant est déclaré sans ambiguïté le défenseur énergique.

Mais la morale n'aura peut-être pas su reconnaître les signaux qu'on lui adressait, peut-être n'aura-t-elle pas su identifier son allié paradoxal sous le déguisement trompeur qu'il a pris. Ne discernant pas les subtilités tactiques déployées au titre de la « méthode » retenue pour chanter le bien en paraissant vanter le mal, la morale n'a pas « présagé » la vraie nature de son agresseur, en dépit de ses clins d'œil complices.

Le lecteur non plus, malgré le clair avertissement qui lui avait été d'emblée signifié. La première strophe du deuxième chant se présente donc à la fois comme un bilan de la première phase de l'expérience et un retour commenté sur ses objectifs et ses présupposés : esquisse de « morale » pour l'ébauche inaccomplie d'une Morale mal comprise. Mal comprise de la Morale, mal comprise du lecteur, mais fort bien entendue par « l'homme » qui, lui, ne s'y est pas trompé — prouvant ainsi par la nature des effets l'excellence de la cause (à tous les sens du mot) : « Ce qui est du moins acquis à la science, c'est que, depuis ce temps, l'homme, à la figure de crapaud, ne se reconnaît plus lui-même, et tombe souvent dans les accès de fureur qui le font ressembler à une bête des bois ». (II, 1)

L'homme : le voilà bien le véritable héros des *Chants*, bien plus que Maldoror même qui n'est que celui d'épisodes où il joue les servitudes, les rôles de composition à la fois schématiques et malléables. L'homme, lui, est un personnage d'une richesse incomparable, foisonnant, fascinant par l'étendue des contradictions dont il ne sait sortir. Lecteur de Pascal et des Moralistes (étudiés vers la même époque par Cousin — qui meurt en 1867 — et ses disciples Barni et Saisset), Ducasse voit encore en l'homme un « personnage » dans la mesure où celui-ci vit en permanence dans le déguisement ou le travestissement. C'est précisément cela qu'il veut exposer, mettre à nu à l'aide de cette machine de guerre qu'est « l'enfant de (son) imagination » (II, 1) : « ... j'arrache le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue, et je fais tomber un à un, comme des boules d'ivoire sur un bassin d'argent, les mensonges sublimes avec lesquels il se trompe lui-même... », et il parlera encore dans *Poésies* II de « l'analyse des sentiments » comme d'une « arme de combat » (II, 135).

Moraliste, Ducasse renoue avec la démarche de ses prédécesseurs : travail toujours repris d'un dévoilement qui découvre et écarte des masques, avec pour fin ce qui serait peut-être une saisie immédiate de la vraie nature de chaque homme témoignant pour toute la nature humaine, car « il faut tendre au général » (II, 164), « il ne faut pas se laisser dominer par l'accidentel » (II, 129). Ducasse s'inscrit tout naturellement dans cette tradition avec laquelle il manifestera ses liens étroits dans les *Poésies* quand il lui arrivera de corriger Vauvenargues ou La Rochefoucauld.

Il s'en écarte pourtant par un aspect essentiel. Là où les moralistes se livraient à une recherche austère qui garantissait la vérité de ses diagnostics par l'universalité du type sur lequel elle les produisait, en dérobant toutefois le lieu d'origine de ce questionnement, Ducasse interpose au contraire dans les *Chants* (les *Poésies* y renonceront) une mise en scène et une mise en langue qui personnalisent, dramatisent, « romancent » même la recherche morale. Il ne s'agit plus d'élaborer analytiquement un catalogue de traits combinatoires mais bien d'organiser un combat, de produire le spectacle et le pathos d'une lutte dont les acteurs plus ou moins allégoriques (Maldoror, l'Homme) permettront une catharsis plus efficace parce qu'elle violente l'imaginaire, en premier lieu l'imaginaire du corps — car c'est bien le corps qui fait irruption au premier plan quand l'homme devient « animal des bois », une fois son travestissement percé à jour. En introduisant sous le couvert de la fiction une fantasmatique du corps liée à la question du bien et du mal, Ducasse va plus loin que les moralistes ses prédécesseurs : les scènes de viol, de torture, de meurtre, etc., seront une analyse des effets du mal à même l'image du corps.

Il ne s'en tient d'ailleurs pas là, et il ne se contente pas de cette dérogation déjà considérable aux règles du genre qu'il cherche à renouveler. Il ne lui suffit pas en effet de mettre en scène les aventures de deux forces monolithiques dans leurs affrontements spectaculaires (ces forces ne sont d'ailleurs monolithiques qu'en apparence, puisqu'elles se ressemblent. Mais l'une — Maldoror —

avoue son mélange inextricable de cruauté, de méchanceté spontanée et d'aspirations simultanées vers le bien, tandis que l'autre — l'Homme — refuse de se reconnaître une pareille nature, composite et rebelle à l'analyse). Il lui faut encore intervenir lui-même dans les enjeux et gloser sur le produit qu'il présente. Cette première strophe du chant deuxième est ainsi le déploiement d'un « générique » complexe où se tressent un bilan, les grandes lignes d'une théorie morale et métaphysique, une glose d'auteur et une apostrophe directe de cet auteur à l'Homme hypostasié en lecteur d'élite : rapport d'étape qui enregistre les effets produits sur l'« homme » par le chant premier.

L'analyse de ces effets conduit alors à une explicitation des causes qui les ont produits. Elles résident tout entières dans le traumatisme d'une révélation morale. L'homme, dit « Lautréamont », « ne se reconnaît plus lui-même » mais, ajoute-t-il, « Ce n'est pas sa faute. Dans tous les temps, il avait cru, les paupières ployant sous les résédas de la modestie, qu'il n'était composé que de bien et d'une quantité minime de mal. Brusquement je lui appris, en découvrant au plein jour son cœur et ses trames, qu'au contraire il n'est composé que de mal, et d'une quantité minime de bien que les législateurs ont de la peine à ne pas laisser évaporer ». (II, 1)

Mettre le doigt sur les maux et les vices inhérents à la nature de l'homme, c'est là le programme dont se justifie face à la critique toute la génération d'écrivains que Ducasse classe parmi la « nouvelle école » telle qu'il l'entend : peindre le mal est juste parce que c'est la réalité, et que seul le spectacle sans fard de la réalité peut susciter par réaction un effort moral vers le bien et la vertu. Celui qui fait la peinture du vice n'est nullement condamnable, puisqu'il n'assume en somme qu'un rôle passif : il se contente, comme le miroir de Stendhal, de donner à voir. Lautréamont rejoint ici, entre autres, les préfaces d'Alexandre Dumas fils (qu'il jugera « absurdes » dans les *Poésies*, redevenu Isodore Ducasse) [7], en proclamant sa neutralité voire sa bienveillance foncière vis-à-vis de l'homme, attaqué par son héros : « Je voudrais qu'il ne ressente pas, moi, qui ne lui apprends rien de nouveau, une honte éternelle pour mes amères vérités » (II, 1).

Mais, ajoute-t-il, « la réalisation de ce souhait ne serait pas conforme aux lois de la nature » (II, 1). Nul homme ne saurait supporter sans réagir de se trouver démasqué : « ... il est alors compréhensible qu'il n'ordonne pas au calme d'imposer les mains sur son visage, même quand la raison disperse les ténèbres de l'orgueil ». (II, 1)

La conception globale de l'homme que se fait Ducasse est donc avant tout d'essence morale, puisqu'un certain dosage de bien et de mal suffit à la caractériser. C'est sur la base de cette vérité qu'il dépêche son « héros », chargé de la rappeler à l'homme de manière insistante, militante et polémique. Ducasse ne se trompe pas : sa démarche s'accorde à merveille avec la théorie régnante chez les

7. Sans omettre Baudelaire (« Au lecteur »), Hugo (Préface de *Cromwell*), Gautier (*Mademoiselle de Maupin*), etc.

écrivains contemporains, depuis Baudelaire (qu'il dénoncera dans les *Poésies*, mais non sans un reste de tendresse admirative) dont il ne fait que reprendre l'argumentation de l'adresse au lecteur (« mon semblable, mon frère ») jusqu'aux précurseurs du naturalisme : peindre le mal, ce n'est à tout prendre que représenter la réalité, et l'artiste ne saurait être tenu responsable des aberrations de la nature humaine telle qu'elle s'exprime dans la vie sociale.

On voit cependant que Ducasse s'en tient à des considérations d'essence métaphysique : son objet, c'est l'homme en général, déterminé en fonction de son rapport au bien et au mal, à Dieu et à Satan. Le modèle byronien est encore tout proche, et cela au moment même où, dans la littérature contemporaine, la question proprement métaphysique se trouve déplacée par l'impact de la question sociale : Dumas fils veut sans aucun doute moins peindre l'homme dans son essence que les hommes tels qu'ils fonctionnent en société. Sociologisme dont Ducasse paraît avoir refusé de suivre les intuitions nouvelles sur le ressort historique et non plus métaphysique de la « nature » humaine.

La psychologie dont Ducasse fait accompagner sa métaphysique accuse de son côté un décalage comparable par rapport aux idéologies qui avaient cours dans la littérature contemporaine : à l'opposition entre le bien et le mal correspond, sur le plan de la psychologie, une opposition (que nous retrouverons plus loin) entre la raison et l'orgueil. Entre ces deux forces se fait jour par ailleurs une instance au statut encore imprécis : la volonté [8]. Si l'homme réagit en « bête des bois » à l'exposition de sa vérité, c'est que vient s'ajouter en lui au règne presque exclusif du mal la prédominance d'un orgueil auquel la volonté démissionnaire renonce à s'imposer.

Il est clair alors que Ducasse ne conçoit pas son action d'écrivain autrement que comme l'entreprise de réconciliation de la poésie et de la morale. Poète moraliste, il ajoute à la connaissance du bien et du mal la « science » de la psychologie. Grâce aux puissances de la fiction il peut alors se livrer à une authentique expérimentation (dix ans avant Zola et *le Roman expérimental*), à une vérification dans les faits de la justesse et de la portée de ses thèses : l'écriture y acquiert une efficace qu'il ne peut s'agir d'abandonner au hasard. Ecrire ne se limite pas à énoncer le connu (« je ne lui apprends rien de nouveau »), mais permet de tester l'effraction du déjà-connu dans le mécanisme de dénégation caractéristique de l'homme. L'auteur n'en a nullement fini avec son livre quand il l'a terminé : c'est au-delà du point final qu'il trouve au contraire son achèvement dans la puissance plus ou moins grande de ses effets, dont il doit être à même d'expliquer la nature.

Dialectique fort complexe, puisqu'elle ne se contente pas de proclamer ce qu'elle sait sur le bien et le mal, sur l'orgueil et la faiblesse humaine. Elle fait travailler son savoir en jouant de la ruse et du déguisement, retournant contre l'homme son propre procédé. Masqué, Maldoror démasque. En courant le risque d'attirer sur lui les fureurs de l'orgueil blessé : « C'est pourquoi le héros que je mets en

8. La défaillance de la volonté figure dans les préoccupations de tous les « éclectiques » qu'inquiètent la « crise » du siècle et sa menace pour l'avenir : c'est que cette *faculté* demeure la clé de voûte de la *psychologie* (au sens de la tradition française). Cf. A. Franck : 1844-52 ; Janet : 1865.

en scène attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité, qui se croyait invulnérable... ». (II, 1)

Où fait-il porter son attaque ? Comment pénètre-t-il les défenses de l'ennemi ? « Par la brèche d'absurdes tirades philanthropiques ; elles sont entassées, comme des grains de sable, dans ses livres, dont je suis quelquefois sur le point, quand la raison m'abandonne, d'estimer le comique si cocasse, mais ennuyant ». (II, 1).

Telle est toute la différence entre la « nouvelle » école et l'« ancienne ». L'ancienne se consacrait à flatter l'homme, à souligner ses vertus, à lui promettre le progrès en l'assurant de sa perfectibilité. La nouvelle école au contraire découvre dans ses discours des « brèches » où elle s'installe pour, à partir de là, démanteler tout le système des défenses érigées par l'humanité pour se déguiser à elle-même sa propre vérité. La récusation de la « méthode » philanthropique s'arme de la dérision en refusant à son pathos d'autre vertu que celle du « comique ». Comment s'étonner que la réception faite au premier chant ait été rien moins que chaleureuse ? Le « héros » qui en est le porte-voix ne pouvait que s'attirer « la haine irréconciliable » de l'humanité. Mais l'inventeur de ce héros sacrilège savait à quoi il s'exposait, fort de ses analyses sans compromis : « Il l'avait prévu. Il ne suffit pas de sculpter la statue de la bonté sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques ». (II, 1). Conclusion cynique, mais lucide. Et d'ailleurs, le but fixé n'est-il pas atteint ? Tous les masques sont arrachés, et la supériorité de la nouvelle méthode peut donc être considérée comme expérimentalement établie. Le chant premier, malgré toutes les apparences contraires, est un succès : « O être humain ! te voilà, maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant ! » (II, 1). Voilà donc l'homme expulsé de son paradis égoïste et artificiel par un Ducasse triomphant dans son rôle d'ange exterminateur surgi des manigances de la fiction.

Exorcismes

Rien ne nous permet de supputer sur quels faits Ducasse peut bien fonder l'assurance de sa réussite. Peut-être lui a-t-il suffi de quelques réactions négatives ou de quelques échos défavorables suscités par la pré-publication du chant premier pour qu'il estime avoir atteint son but. Sans doute l'« humanité » n'est-elle cependant pas tout à fait parvenue jusqu'au bout des conclusions que Ducasse voulait l'amener à déduire d'elle-même ; toujours est-il qu'il prend les devants en explicitant les prochains développements de sa manœuvre. Il faut constater que ce à quoi il fait aussitôt allusion, c'est une nouvelle fois la méthode. Mais — changement de perspective — c'est de celle de l'homme qu'il va être question.

Méthode contre méthode, combat de puissance à puissance pensé de part et d'autre en termes d'un certain calcul : « Abandonne ta méthode », enjoint Lautréamont à l'« être humain », « il n'est plus temps de faire l'orgueilleux : j'élance vers toi ma prière, dans l'attitude de la prosternation. Il y a quelqu'un qui observe les moindres mouvements de ta coupable vie : tu es enveloppé par les réseaux subtils de sa perspicacité acharnée (...). Il est difficile de supposer

que, touchant les ruses et la méchanceté, ta redoutable résolution soit de surpasser l'enfant de mon imagination ». (II, 1)

En tant qu'il appartient à l'humanité, le lecteur est prévenu. Il n'est plus question pour lui d'assister en spectateur passif à la représentation des ravages de la cruauté. Il ne peut demeurer dans sa pose de consommateur pervers jouissant d'un douteux plaisir, car le texte des *Chants* se propose de franchir les limites de la représentation. La lecture équivaut en fait à un traitement de choc, violence contre violence, homéopathie : seul le mal peut débusquer et détruire le mal. C'est la logique des bagnards policiers de Balzac ou Hugo, personnages nés d'un univers où la lutte contre le mal consiste à faire que se range sous le règne de la visibilité totale (afin qu'il ne reste à la loi qu'à surveiller et punir) la moindre « fibre secrète » de la conscience. Mais la violence est aussi le ressort de la pédagogie, « pour le bien » de celui qu'on violente. Vautrin-Herrera aurait pu dire à Lucien ce que le narrateur des *Chants* enseigne à « l'être humain » : « Avec des précautions, il est possible d'apprendre à celui qui croit l'ignorer que les loups et les brigands ne se dévorent pas entre eux : ce n'est peut-être pas leur coutume. Par conséquent remets sans peur, entre ses mains, le soin de ton existence : il la conduira d'une manière qu'il connaît ». (II, 1)

Maldoror-le-Brigand contre et avec l'homme-loup. En attaquant l'homme, Maldoror obéit à un dessein profond d'une grande complexité, dont les ruses répondent à la nécessité en ces matières de prendre des « précautions » afin de faire passer la leçon. Travail paradoxal d'édification ou d'exorcisme, dont la voix narrative s'efforce de souligner les aspects retors en prenant elle-même des distances vis-à-vis du personnage — et l'on pourrait dire que c'est dans ces distances que consiste finalement toute la leçon. Il s'agit en effet de bien faire comprendre au lecteur qu'il doit démasquer Maldoror dans le temps même où Maldoror le démasque : « Ne crois pas à l'intention qu'il fait reluire au soleil de te corriger ; car, tu l'intéresses médiocrement, pour ne pas dire moins. (...) Mais, c'est qu'il aime à te faire du mal, dans la légitime persuasion que tu deviennes aussi méchant que lui, et que tu l'accompagnes dans le gouffre béant de l'enfer, quand cette heure sonnera ». (II, 1) Maldoror-Lucifer, le Tentateur, le Séducteur qui prétend dévoiler la sagesse quand il entraîne en fait vers la Chute. Maldoror, c'est le goût de l'Enfer qui habite l'homme, le doux désir de céder à sa pente.

Ducasse joue de la dialectique : « Voici le vrai visage du mal », dit-il en montrant Maldoror, « apprenez à le reconnaître pour reconnaître la puissance qu'il exerce sur vous, mais ne lui cédez jamais ! » Il joue de la dialectique, mais il sait qu'il faut en jouer avec prudence. Sans doute perçoit-il déjà, à cette étape de son travail, la nature largement sophistique de ses arguments. En dépit des mises en garde, en dépit de la réserve qu'en tant qu'auteur il annonce lui-même comme constitutive de sa fonction et de son entreprise, il sait à quoi peut entraîner la lecture : à un oubli de la dialectique et de la distanciation, à une mise entre parenthèses de la raison. Il n'y aurait plus alors place que pour l'identification pure et

simple aux jouissances du héros noir. C'est pourquoi il lui faut insister : « Sa place est depuis longtemps marquée, à l'endroit où l'on remarque une potence en fer, à laquelle sont suspendus des chaînes et des carcans. Quand la destinée l'y portera, le funèbre entonnoir n'aura jamais goûté de proie plus savoureuse, ni lui contemplé de demeure plus convenable ». (II, 1)

On ne saurait prendre plus de « précautions », marquer avec plus de force les intentions retorses des choix retenus pour « faire désirer le bien » au lecteur. Chaque moment de l'argument et chaque pièce de la fiction se trouvent marqués et remarqués, chaque intention soulignée. Ducasse n'a-t-il pas alors pleinement raison quand il conclut : « Il me semble que je parle de manière intentionnellement paternelle, et que l'humanité n'a pas le droit de se plaindre ». (II, 1)

Angélisme et satanisme

Il a fallu neuf strophes sur les quatorze que compte le chant premier pour que se mette en place le dispositif complexe qui doit générer à la fois la structure sémantique des *Chants*, l'algorithme de leur mise en scène ainsi que la forme rhétorique de leur argument métaphysique et moral. Sans oublier le narrataire idéal exigé pour qu'ait lieu l'exact déchiffrement des textes ainsi produits : lecteur d'élite à l'âme forte, on s'en souvient. Pendant toute cette étape, c'est le discours qui a largement dominé, qu'il s'agisse de sélectionner le lecteur ad hoc par un discours destiné à écarter le plus grand nombre, ou qu'il s'agisse de présenter de manière aussi organisée que possible le type de raisonnement philosophique qui autorisera la fiction, la mise en texte.

Personnages en miroir, Maldoror et l'homme formeront à partir de là les pôles discursifs et narratifs entre lesquels se déploiera un texte où le récit ne pourra jamais être dissocié de la pensée sous-jacente qu'il lui faut historier. Tout discours d'allure philosophique sera de la même façon pris dans le système des énonciations fictives, celles-ci plaçant toujours la force qui conclut du côté de Maldoror. Rappelons-nous en effet qu'il s'agit de forcer l'homme à se comprendre en contemplant un reflet de lui-même qui ne retient que les traits les plus sombres, les moins supportables pour le dispositif de défense par lequel l'homme tente dérisoirement de protéger ses illusions.

Les *Chants* ne seront donc pas simplement et platement, comme tant de textes édifiants du dix-neuvième siècle, des échanges de discours parfaitement prévisibles : ils seront le lieu narratif d'un combat, la mise en scène de forces affrontées, l'épopée d'une lutte toujours reprise. S'il y a bien un enjeu philosophique dans les *Chants*, il se dispute alors « à coups de marteau » selon l'expression de Nietzsche (dont *Le Crépuscule des idoles* ne va pas sans parentés avec *Poésies* I). Effort volontariste pour faire émerger la vérité métaphysique qui atteint de son mordant l'imaginaire, le corps, la langue — et sans se restreindre aux jeux de figure du logos, qui n'ont jamais entraîné que des convictions verbales et des conversions superficielles. De là

les multiples scènes de luttes féroces qui animent le récit des *Chants*, entre des instances qui hésitent à tout moment entre l'animalité diabolique et l'angélisme évanescent. Apocalypse au bestiaire.

Sous toutes les formes qu'assument les personae, quelque chose de l'homme est touché, travaillé, attaqué — quelque chose, car il ne s'agit pas de représentation. L'homme ne peut s'atteindre en aucune figure définie ou définitive, car il est la traversée polymorphe d'un spectre qui va du bien au mal, du minéral à l'animal, de l'animal au divin. Il apparaît et disparaît, toujours mal traduit par des avatars, comme une force qui oscille au cours d'une lutte et qui ne s'immobilise jamais. Constamment déchiré, tourmenté, l'homme à la nature à jamais instable tient de l'ellipse, de la parabole, de la courbe au développement hasardeux.

Le récit lui-même, dans sa rhétorique, privilégie ces figures et les réifie, y puisant les ressources d'un style : tantôt hyperbolique, tantôt elliptique. Il peut aussi les incarner dans un spectacle : comètes dans le ciel, figures excentrées des trajectoires que font les corps voyageant dans l'espace entre la vie et leur mort. Textes à la limite pour un sujet qui n'est que passage entre des limites contradictoires, toujours déplacées, lui-même toujours renaissant et sans cesse au bord de l'évanouissement.

Nous ne faisons que redire ici après Ducasse ce que lui suggèrent les modèles de l'éloquence classique dont il se souvient — non sans ironie. Il les renouvelle à sa manière quand par exemple il fait dire à Maldoror contemplant les vagues de l'océan : « A peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnée du bruit mélancolique de l'écume qui se fond, pour nous avertir que tout est écume. (Ainsi, les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone ; mais, sans laisser de bruit écumeux) ». (I, 9)

S'il y a ainsi dans les *Chants* une pensée de l'énergie, il y a aussi, sa complice, une pensée de la mort, et cette dernière n'est jamais un apaisement, une simple disparition, mais toujours un combat, une agonie. Maldoror étant pour son compte un suppôt du mal, cette mort morale, il est logique que le « vrai » récit (inauguré par la dixième strophe) commence donc par sa fin : « ... (j'écris ceci sur mon lit de mort) (...). Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet ». (I, 10)

Cette mort n'est bien sûr qu'un passage à la limite — deux pages plus loin, Maldoror ressuscite : « je me sens avec dégoût renaître à la vie ». De quelle limite s'agit-il, l'asymptote de quel parcours ? Celle qu'entraîne la nature à peu près entièrement mauvaise de Maldoror : la mort par le mal, l'anéantissement pour cause de méchanceté irrémédiable. Toute la strophe n'est que l'exposé des conséquences d'un choix nihiliste, provocation puissante adressée à tout ce qui vit. Maldoror mourant, c'est le défi insoutenable du néant, un spectacle que l'homme ne peut contempler.

La strophe pose donc le rapport du héros et du monde, insupportables l'un à l'autre. C'est ainsi que Maldoror, « quelques moments avant l'agonie », se fait porter par les vents « à travers le monde,

impatient de (sa) mort ». Un prétexte : « Je jouirai encore, en secret, des exemples nombreux de la méchanceté humaine ». Mais ce prétexte ne sert qu'à réaffirmer la nature spéculaire du rapport qu'entretiennent Maldoror et l'homme : « (un frère, sans être vu, aime à voir les actes de ses frères) ». La scène prend une dimension cosmique quand viennent à leur tour s'en mêler les figurants du drame humain, c'est-à-dire les animaux qui incarnent symboliquement la complexité de la création, véritable arche de Noé en route vers sa perdition. Tous les règnes défilent. Habitants des airs — « l'aigle, le corbeau, l'immortel pélican » (clin d'œil littéraire sur lequel reviendront les *Poésies*), « le canard sauvage, la grue voyageuse » ; habitants de la terre et des eaux — « la vipère, l'œil gros du crapaud, le tigre, l'éléphant » ; « la baleine, le requin, le marteau, l'informe raie, la dent du phoque polaire... ».

Mais toute cette parade animale n'est qu'une fois de plus pour Maldoror l'occasion de réaffirmer son statut de révélateur métaphysique et moral (« Oui, je vous surpasse tous par ma cruauté innée... ») engagé dans une lutte sans pitié : « Le mal que vous m'avez fait est trop grand, trop grand le mal que je vous ai fait... ». Réciprocité spéculaire à nouveau soulignée : « Vous autres, vous avez marché dans votre voie, moi, dans la mienne, pareilles toutes les deux, toutes les deux perverses. Nécessairement, nous avons dû nous rencontrer, dans cette similitude de caractère ; le choc qui en est résulté nous a été réciproquement fatal ». Ni les animaux ni l'homme ne s'y trompent d'ailleurs : ils savent reconnaître en Maldoror leur propre image, dont ils ne peuvent soutenir la perspective, puisqu'il est la projection du destin qu'ils s'attireront fatalement en persévérant dans leur nature mauvaise ; leur comportement est l'expression d'un nihilisme qui s'achève nécessairement dans l'« anéantissement » : « Quelles imprécations ! quels déchirements de voix ! Ils m'ont reconnu. Voilà que les animaux de la terre se réunissent aux hommes, font entendre leurs bizarres clameurs. Plus de haine réciproque ; les deux haines sont tournées contre l'ennemi commun, moi... ». (I, 10)

Démonstration faite de son caractère symbolique, Maldoror peut revenir à la vie et repartir vers le récit, puisque la thèse de Ducasse est maintenant posée : il est une certaine manière de vivre qui joue avec la mort et avec le néant. Partie d'un raisonnement d'ordre moral, cherchant un effet de même nature, la démonstration s'est accompagnée de la mise en fiction des limites qu'elle désigne. Maldoror peut alors constater que son agonie « n'était malheureusement qu'une maladie passagère » et conclure : « Oui, disparaissons peu à peu de leurs yeux, témoin, une fois de plus, des conséquences des passions, complètement satisfait... ». (I, 10). L'expérience est pleinement concluante : l'homme est incapable de soutenir le regard que le Mal porte sur lui du sein de son propre aveuglement. Figure du désespoir expérimental (« D'ailleurs, je n'aurais pas de grâce à espérer »), Maldoror a pu en vérifier les effets sur l'homme : catharsis révélatrice du débordement des passions mauvaises. La cure peut commencer.

La complicité de la Mort et du Mal, solidement établie à la fois par le discours et le spectacle de la fiction, demeure le grand thème qui sous-tend les deux récits sur quoi s'achève le chant premier. Deux dialogues, plutôt. Le premier (strophe 11) est un peu plus complexe que le second, puisqu'il assume la forme d'un drame à plusieurs personnages : le père, la mère, le fils, Maldoror. Mais le triangle familial n'est là que pour planter le décor de l'allégorie, le moment dramatique se résumant au dialogue d'Edouard et de Maldoror, qui court secrètement entre les plates répliques du père et de la mère. Il y a une fois encore affrontement, combat. Mais ici le combat est double. D'une part Maldoror lutte contre la résistance que lui oppose un enfant modèle, en tout point exemplaire, et dont la conduite morale est exempte de reproche. Mais il s'agit d'autre part aussi d'une lutte à portée plus générale entre une instance qui se charge d'incarner tout le Mal, et une autre incarnant une modalité socialement valorisée du Bien : la famille idéale, qui craint Dieu.

Il s'agit pour Maldoror d'un défi majeur : parvenir à inquiéter ce qui l'ignore si absolument, parvenir à ranimer chez celui qui croit l'avoir étouffée la plus petite trace résiduelle du Mal ; réussir une tentation. Le paradigme chrétien oriente manifestement de nombreux aspects de cette strophe : image pieuse de la famille ; prépondérance de la prière ; soumission à un Dieu qui ne peut qu'être bon ; comparaison entre Maldoror et Satan ; mise en scène de la tentation, strictement parallèle à celle du Christ par le Démon. Les rôles sont schématiques et purement fonctionnels.

Dieu y apparaît comme la grande force organisatrice par rapport à laquelle se détermine toute la vie de la famille, comme le veut la littérature édifiante : « Chaque jour nous bénissons la Providence de ses bienfaits » ; « Ayons confiance en Dieu ; en lui est le suprême espoir » ; « Eternel créateur de l'univers, tu montres ta bonté inépuisable jusque dans les plus petites choses » ; « Toute notre vie s'est épuisée dans les cantiques de ta gloire. Tels nous avons été jusqu'ici, tels nous serons, jusqu'au moment où nous recevrons de toi l'ordre de quitter cette terre ».

Face à cet extrême de soumission et de foi, Maldoror ne peut moins faire que d'assumer la posture d'un ange infernal. C'est le père d'Edouard qui le peint ainsi en rendant compte des hypothèses qui courent sur l'origine de ce qui pousse « celui qui trouble maintenant le sommeil de ses semblables » : « folie originelle », « cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même » ; « dignité blessée » (à cause d'un surnom : « le vampire ») ; « l'amour » ; « quelque crime enseveli dans la nuit de son passé mystérieux ». Mais il est clair qu'aucune de ces hypothèses n'est la bonne, parce qu'elles restent toutes anecdotiques et ne relèvent que d'une simple explication causale centrée sur le traumatisme de l'événement. Ducasse va donc prendre la peine d'insister sur la nature véritable de son « héros », sur la dimension métaphysico-morale qui lui donne son vrai sens dans tout le texte : « Mais le plus grand nombre pense qu'un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan, et qu'il voudrait égaler Dieu ». (I, 11)

La dimension non narrative des *Chants* s'affirme dans de tels

passages qui transforment la fiction en apologue mis au service d'un prêche, qui va tourner ici autour de la notion du châtiment de l'orgueil. L'exemple de Maldoror doit servir d'avertissement au lecteur tenté de se croire exempt des atteintes du Mal et des entreprises de Satan, comme les premières strophes y avaient déjà insisté en condamnant l'orgueil et l'amour-propre typiques de l'aveuglement humain — thème que les *Poésies* reprendront avec une force accrue.

Que Maldoror reçoive ici le surnom de « vampire » (encore n'est-ce qu'une des hypothèses mentionnées par le père pour expliquer Maldoror) n'est qu'un artifice commode pour entretenir la dimension narrative du texte en réutilisant des marques de genre parfaitement conventionnelles : Ducasse joue des goûts d'une époque pour lui faire mieux comprendre ce qui la tente et la corrompt. En concluant le chant premier, Ducasse reviendra d'ailleurs à ce surnom, mais dans un passage où il désigne ce que doit être le mode d'emploi de son personnage : « Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire ». Comment mieux dire que toute cette mise en scène n'est commandée que par un dispositif qui échappe à la pure fiction ?

Sous le récit, quelque chose d'autre se donne à entendre, une leçon se donne à déchiffrer. Savoir lire le texte, comme le lecteur en a été surabondamment averti dès les premières lignes, implique une distanciation, une désambiguïsation attentive appliquée à ce qui se présente d'abord comme une histoire à faire peur, mais doit être reçu comme méditation, discours à faire penser. Le discours de la morale et le pathos de la fiction se tressent en un texte où le destinataire doit apprendre à distinguer les marques qui le constituent, tantôt comme être moral aspirant au bien, tantôt comme consommateur de fictions qui peuvent entraîner sa chute. La fiction critique élaborée dans les *Chants* est un appel à la raison qui sollicite la médiation de l'imaginaire, pour bien souligner l'irrémédiable danger de la fascination exercée par le mal.

Pour le démontrer, Maldoror se fait voyeur, offrant au lecteur le point de vue du Mal sur le Bien : « Que signifie ce spectacle » s'exclame-t-il en voyant la famille d'Edouard : « Il y a beaucoup de gens qui sont moins heureux que ceux-là. Quel est le raisonnement qu'ils se font pour aimer l'existence » ? Toute son action va alors viser à prouver que ce bonheur n'est pas à l'abri des atteintes du mal : le fidéisme n'est pas une garantie. La simple pression du questionnement (le démon est celui qui questionne) suffit à engendrer le chaos : « Je ne sais comment cela se fait ; mais je sens les facultés humaines qui se livrent des combats dans mon cœur. Mon âme est inquiète, et sans savoir pourquoi », dit la mère. Chez le fils, plus directement attaqué par Maldoror, les effets de la tentation sont plus radicaux : « Mère, je respire à peine » ; « Quelque chose se retourne en moi que je ne saurais expliquer » ; « Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer... Votre bénédiction » !

La mort est bien le seul aboutissement possible du mal, la fin cachée de la tentation. Avis aux jeunes âmes mal défendues : « S'il est efficace, le pouvoir que lui ont accordé les puissances infernales,

ou plutôt qu'il tire de lui-même, cet enfant, avant que la nuit s'écoule, ne devait plus être ». Notons la correction apportée par Lautréamont à sa caractérisation de Maldoror : il ne tient pas son pouvoir d'une force extérieure, il provient entièrement de la part de méchanceté qui est en lui. Nulle intervention surnaturelle n'est donc nécessaire pour que le mal fasse ses effets et étende son empire, il suffit d'écouter ses « mauvais instincts ».

La douzième strophe se fonde à son tour sur une thématique voisine, mais en l'inscrivant dans un contexte narratif moins romanesque. Il y est encore une fois question du bien et du mal, des desseins de Dieu et de l'immortalité de l'âme, mais la mise en fiction s'effectue cette fois-ci à partir des formes éprouvées du dialogue philosophique. Comme on peut cependant l'attendre de Ducasse, les positions seront loin d'être tranchées, les rôles et les discours se modifieront pour répondre aux équivoques complexités du but poursuivi. Toute la scène est ainsi, par exemple, à la fois un redoublement et un détournement de la classique scène de *Hamlet* où le héros et le fossoyeur dialoguent autour d'un crâne symbolique.

Ici, le fossoyeur trouve à qui parler, puisque son interlocuteur n'est autre que Maldoror. Mais ce dernier, curieusement, n'intervient nullement pour confirmer sa « méchanceté » bien établie. Tout se passe au contraire comme si, confronté aux symboles des résultats du mal, il prenait le temps de se livrer à sa propre angoisse et à ses propres doutes. Bien entendu, il lui faut pourtant rester dans son caractère, et ne pas laisser croire au lecteur qu'il se serait tout à coup converti au bien. Ducasse s'arrange donc pour affecter tout le discours que tiendra Maldoror d'une modalité d'incertitude : c'est le fossoyeur qui nous en avertit en remarquant que son interlocuteur lui dit « ce qu'il ne pense pas ». Il ne l'en dit pas moins, et l'on peut supposer que Ducasse n'a eu recours à cet artifice de dénégation que pour mieux dire ce que lui-même, à sa manière « philosophique » et dépourvue de « naïveté », il tenait à nous dire.

Après avoir confronté dans les strophes précédentes le mal au mal, puis le mal au bien (faisant succomber ce dernier en la personne d'Edouard), Lautréamont organise donc maintenant un tout autre type de rencontre : un fossoyeur ébranlé, agité, dialogue avec un Maldoror philosophe et bienveillant. La situation de la strophe précédente est inversée ; c'est cette fois-ci le discours du bien qui fait irruption dans une conscience livrée ordinairement au mal. Certes, le bien ne triomphe pas de manière définitive ; il s'agit plutôt d'une sorte de match nul, la réaffirmation d'un *statu quo*, mais sans doute est-ce parce que le fossoyeur n'est pas l'une des ordinaires victimes humaines contre lesquelles d'habitude Maldoror se déchaîne : vivant aux portes de la mort, il est au-delà de l'agitation humaine, détaché des illusions de l'orgueil et des vanités de l'amour-propre. Les problèmes de la métaphysique sont pour lui des réalités, et il ne peut se satisfaire de réponses improvisées. Depuis sa position au bord de la tombe, la vie et la mort, le rêve et la réalité ne s'opposent plus de la même façon que de l'autre côté des murs du cimetière. Le fossoyeur est le témoin inquiet de ce qui se joue dans le jugement de

la mort : Minos ignorant, demi-dieu psychopompe. Nous ne sommes plus là tout à fait dans le répertoire des questions traditionnellement engagées par la problématique morale.

Le ton risquait sans doute d'être trop « naïf ». Pour que Maldoror reste dans son caractère, comme nous l'avons dit tout à l'heure, Ducasse a pris quelques « précautions ». Pour ne pas laisser s'effacer le caractère foncièrement mauvais de son héros, il a pris la peine de rajouter pour l'édition « définitive » un paragraphe qui ne figurait pas dans l'édition de 1868. Au lieu d'engager d'entrée de jeu la conversation avec le fossoyeur, Maldoror nous est d'abord présenté dans un moment typique de méchanceté : se trouvant « en Norvège », aux « îles Foeroé », « il assista à la recherche des nids d'oiseaux de mer, dans les crevasses à pic, et s'étonna que la corde de trois cents mètres, qui retient l'explorateur au-dessus du précipice, fût choisie d'une telle solidité. Il voyait là, quoi qu'on dise, en exemple frappant de la bonté humaine, et il ne pouvait en croire ses yeux. Si c'était lui qui eût dû préparer la corde, il aurait fait des entailles en plusieurs endroits, afin qu'elle se coupât, et précipitât le chasseur dans la mer » ! (I, 12)

La continuité « psychologique » étant ainsi établie, la scène se transporte sans autre forme de transition, dans un cimetière. Le *Journal des Curieux* s'efface devant Shakespeare. Témoin privilégié, le fossoyeur s'interroge donc et, de manière fort philosophique, distingue les faits qui « s'expliquent » de ceux qui ne s'expliquent pas. Il est à noter que les premiers relèvent tous de la psychologie : s'ils s'expliquent, c'est parce qu'ils reposent sur des mécanismes simples et bien répertoriés, à la différence des contradictions plus retorses qu'évoquait l'hymne à l'océan : « Lorsque le sauvage pélican » (encore lui !), « se résout à donner sa poitrine à dévorer à ses petits » ; « lorsqu'un jeune homme », trahi par « une femme qu'il idôlatrait », « se noue d'une amitié indissoluble avec la douleur » ; « quand un élève interne, dans un lycée », « sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater » — tout cela, dit le fossoyeur, « se comprend ». Mais quand il voit, lui, « le soir, devant lui, écrit en lettres de flammes, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu : la mortalité ou l'immortalité de l'âme », c'est alors tout autre chose.

Le fossoyeur se fait le porte-voix de l'inquiétude romantique, dans la mesure où il s'arrête à l'incertitude. Les classiques auraient répondu sans hésiter à sa question : l'âme est évidemment immortelle. Les sceptiques plus modernes, sans plus hésiter, auraient immédiatement conclu à l'inverse. Mais le fossoyeur shakespearien demeure dans le doute, attentif au clair-obscur de phénomènes inclassables. Il est caractéristique que le prétexte qu'il donne à son interrogation soit celui, éminemment romantique, des fantômes. Il s'interroge en effet en ces termes : « Si, après la mort, nous ne devons plus exister, pourquoi vois-je, la plupart des nuits, chaque tombe s'ouvrir, et leurs habitants soulever doucement les couvercles de plomb, pour aller respirer l'air frais » ? Etre au statut incertain, suspendu entre la vie et la mort, objet de méditation pour le doute,

sujet d'angoisse, le fantôme résume à lui seul tout un versant du rapport noué entre littérature et métaphysique depuis la fin du dix-huitième siècle, de Young (dont les *Nuits* seront évoquées dans les *Poésies*) à Poe (commenté lui aussi par Ducasse).

Il est d'autant plus remarquable qu'à la question du fossoyeur, et contre la tradition romantique éprise de nécromancie, Maldoror oppose l'attitude faite de foi et de rationalisme mêlés caractéristique des spiritualistes « modernes » : « Il ne faut pas qu'un doute inutile tourmente ta pensée », « les hallucinations dangeureuses peuvent venir le jour ; mais, elles viennent surtout la nuit. Par conséquent, ne t'étonne pas des visions fantastiques que tes yeux semblent apercevoir ». (I, 12). Si l'on doutait que Maldoror se fasse ici le porte-parole de Ducasse, il suffirait de se reporter aux premières pages des *Poésies* : « Ce n'est qu'en admettant la nuit physiquement, qu'on est parvenu à la faire passer moralement, O *Nuits* d'Young ! vous m'avez causé beaucoup de migraines ! » (I, 11). « On ne rêve que lorsque l'on dort » (I, 12). C'est dans le même sens qu'il faut comprendre le conseil que Maldoror donne au fossoyeur : « Pendant le jour, lorsque l'esprit est au repos, interroge ta conscience ; elle te dira, avec sûreté, que le Dieu qui a créé l'homme avec une parcelle de sa propre intelligence possède une bonté sans limite, et recevra, après la mort terrestre, ce chef-d'œuvre dans son sein ». (I, 12)

Les résonances néo-kantiennes («spiritualistes ») déjà repérées plus haut dans les *Chants* s'amplifient ici jusqu'à ne plus pouvoir être ignorées, avec leur refus de la dramatisation, leur appel à la conscience et à la raison pour fonder la certitude et la loi morale. Le discours de Maldoror, identique à celui de Ducasse dans les *Poésies*, est à tel point en rupture avec le discours romantique qui lui est habituellement prêté, qu'il convient de citer le passage en entier pour bien s'en assurer : « Pourquoi ces larmes, pareilles à celles d'une femme ? Rappelle-toi le bien ; nous sommes sur ce vaisseau démâté pour souffrir. C'est un mérite, pour l'homme, que Dieu l'ait jugé capables de vaincre ses souffrances les plus graves. Parle, et puisque, d'après tes vœux les plus chers, l'on ne souffrirait pas, dis en quoi consisterait alors la vertu, idéal que chacun s'efforce d'atteindre... » (I, 12). Maldoror en consolateur — c'est bien ainsi qu'il apparaît alors au fossoyeur : « Je sens un souffle puissant de consolation effleurer mon front rasséréné... ».

Mais il faut revenir aux conventions de la narration et ne pas oublier les rôles assignés à chacun en évitant de jouer plus longtemps des techniques de la « vieille école ». Lautréamont doit retourner à son héros qu'il a défini comme symbole du mal que l'homme refuse de reconnaître en lui. S'il ne tient pas le discours qu'on attend de lui, il lui faut de puissantes raisons. Tout en s'interdisant de chercher à les élucider, le fossoyeur ne les désigne pas moins : « Quoiqu'il dise ce qu'il ne pense pas, je crois néanmoins qu'il a des raisons pour agir comme il l'a fait, excité par les restes en lambeaux d'une charité détruite en lui ». (I, 12). « Que le ciel m'ôte la pensée de l'interroger. Je préfère rester dans l'incertitude, tant il m'inspire de la pitié » (I, 12).

Une fois encore Maldoror apparaît donc comme l'image du déchirement humain, de sa contradiction métaphysique et morale. La « méchanceté » n'est que le masque de la souffrance, traduction elle-même du combat engagé entre le mal et le bien. C'était tout à l'heure le fossoyeur que l'émotion étreignait à l'évocation des doutes qui le tourmentaient, au point qu'il avait dû laisser Maldoror creuser le sol à sa place ; c'est maintenant ce dernier qui s'est « affaissé » et qui doit être secouru. Le fossoyeur : « Mon devoir est de t'offrir un lit grossier. Aie confiance en moi ». Maldoror : « Je ne sens même pas la reconnaissance pour celui-ci ». Sur cette dernière réplique, tout rentre donc dans l'ordre et les « caractères » sont à nouveau ceux que la fiction avait auparavant élaborés. Mais Ducasse a pu délivrer son message.

Ruse complexe pour éviter la déclamation et le sermon directs, jugés incapables de convaincre. Il fallait que ce soit le héros noir lui-même qui s'aliène jusqu'à se faire le porte-parole d'un discours qui le met totalement en question. Ducasse a si bien réussi à brouiller le lieu d'énonciation du discours du bien que nul ne peut lui reprocher d'être tombé dans les naïvetés de l'ancienne école. Quant au fossoyeur, « rasséréné », il peut à nouveau rendre la mort accueillante et sereine à son tour, démythifiée. Elle est la justice même, comme dans la plus pure des traditions chrétiennes : « J'ai vu se ranger, sous les drapeaux de la mort, celui qui fut beau ; celui qui, après sa vie, n'a pas enlaidi ; l'homme, la femme, le mendiant, les fils de rois ; les illusions de la jeunesse, les squelettes des vieillards ; le génie, la folie ; la paresse, son contraire ; celui qui fut faux, celui qui fut vrai ; le masque de l'orgueilleux, la modestie de l'humble ; le vice couronné de fleurs et l'innocence trahie » (I, 12). La Roue de la Fortune solde tous les comptes, et la mort n'est un « mystère effrayant » que si l'on néglige de prendre son compte sa vérité dans le contexte d'un plan divin. Les vivants ont pour devoir de vivre, il faut laisser les morts ensevelir les morts.

Douleur et méchanceté

L'inspiration de cette strophe se maintient en grande partie dans la suivante où il s'agit encore d'un dialogue, mais l'interlocuteur de Maldoror, après avoir été « Dazet » dans une première version de ce chant et simplement « D. » dans la seconde, n'est plus ici qu'un « crapaud ». Maldoror s'y adresse d'abord à l'homme en lui déconseillant (souvenir baudelairien ? Il sera question de « l'immortelle charogne » dans les *Poésies*) d'étudier le « chien mort retourné qu'il rencontre », ou de disséquer « les vers qui sortent de son ventre gonflé » : « Quel mystère cherches-tu ? Ni moi, ni les quatre pattes-nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal, n'avons pu trouver le problème de la vie (...). Lave tes mains, reprends la route qui va où tu dors » (I, 13). Mais là où Maldoror, dans la strophe précédente, offrait des paroles de consolation au fossoyeur angoissé, c'est maintenant un autre personnage qui vient le remplacer, Maldoror devenant à son tour l'objet de la sollicitude consolatrice. Peut-être en-

tend-il ainsi faire comprendre à son lecteur, par un retour en arrière, l'origine des discours tenus par Maldoror quelques pages plus haut.

L'action n'est plus au présent, mais au passé : scène de nostalgie mélancolique. Mis face à face avec le « crapaud », Maldoror se souvient : « Couvert d'une gloire qui n'appartient qu'à Dieu, tu m'as en partie consolé » (I, 13). La rencontre provoque un flash-back, un désenfouissement du passé antérieur qui donne une autre perspective au portrait métaphysique de Maldoror, suppléant en partie ce que l'ellipse anti-anecdotique des premières strophes nous avait dérobé : « Comme alors je pensais à l'infini, en même temps qu'à ma faiblesse ». Ange gardien et sauveur, le crapaud-Dazet assume un rôle nettement christique : « Tu descendis d'en haut, par un ordre supérieur, avec la mission de consoler les diverses races d'existants », et son caractère surnaturel fait plus que troubler Maldoror : « Ma raison chancelante s'abîme devant tant de grandeur ». Les termes et les personnages de l'épopée chrétienne ne sont pas loin et nous verrons par la suite comment Ducasse s'en emparera ; mais le moment n'est pas encore venu pour lui de mettre en scène directement les acteurs du drame métaphysique : il demeure en effet une touche d'humanité chez Maldoror comme chez le crapaud. C'est qu'ils ne sont encore que des entités littéraires assez classiques malgré leur étrangeté et, en sus de leur fonction de délégués à la représentation du bien et du mal, ils préservent une histoire personnelle, une sorte de biographie, un passé sur lequel réfléchir et un avenir encore ouvert.

Le travail d'adaptation que Ducasse a dû faire sur cette strophe pour en faire disparaître les allusions trop directes à Dazet n'a pas été complet : en dépit du lyrisme impersonnel des déclamations évangéliques, le contexte d'origine a laissé des marques. Cela ne veut pas nécessairement dire que la première version de cette strphe ait été strictement autobiographique, comme les commentateurs sont souvent tentés de le croire : il s'agissait déjà d'une tentative de généralisation de portée métaphysique, même si l'on peut concevoir qu'elle fasse allusion à des liens par ailleurs bien réels entre Dazet et Ducasse. Le nom même de Dazet ne figure dans la première version du chant premier que comme un signe de fiction parmi d'autres, au même titre que le nom de « Maldoror ». Tous les deux sont les personnages d'un drame dont Ducasse et Dazet, personnages « historiques », ont pu répéter par anticipation les principales péripéties, sans que celles-ci aient dû devenir les modèles réels dont s'inspirerait la fiction ultérieure. Ducasse n'a par la suite effacé le nom de Dazet que pour mieux intégrer la strophe à la trame qu'il avait continué de tisser, et non pour dissimuler des rapports d'une trop grande intimité. Effet de rétroaction dû à l'achèvement des quatre autres chants. La transformation de Dazet en « crapaud » répond en particulier à l'affirmation d'une isotopie dont la domination va croissant à travers les *Chants*, celle de l'animalité. Ducasse trouve tout naturellement dans l'évocation de figures zoomorphes la ressource d'une rhétorique dont le fondement philosophique n'est que le refus d'une exaltation aveugle des qualités purement « humaines » de l'homme.

Les traces biographiques subsistantes, après le travail de restructuration que vous venons d'évoquer, sont devenues fort ambiguës. Un exemple : « Un jour, tu m'appelas le soutien de ta vie. Depuis lors, je n'ai pas démenti la confiance que tu m'avais vouée ». D'autres mentions, présentes dans la première version et gommées dans les versions suivantes, ne se prêtent pas à des interprétations décisives. Comment comprendre la disparition de cette réplique : « Adieu donc, n'espère plus retrouver Dazet sur ton passage. Il va mourir dans la connaissance que tu ne l'as pas aimé » ? Rien ne nous permet dans ces corrections énigmatiques de conclure à des certitudes biographiques.

Ce qui importe en revanche à l'écrivain que veut être Ducasse, c'est l'enjeu littéraire et philosophique du matériau qu'il organise sous le nom de Lautréamont en procédant à des transpositions de son vécu personnel. Ce qu'il nous importe de comprendre, plus que l'histoire à jamais perdue d'une vie qui s'est dissimulée, c'est le dispositif complexe de cette machine de fiction et de réflexion que sont les *Chants*. Plus donc que le rapport affectif hypothétique de Ducasse et de Dazet, ce qui nous retient ici, c'est la nature de l'échange qui lie Maldoror et le crapaud en leur qualité de personnages de fiction. Le crapaud est un consolateur, un intercesseur, un ange protecteur dépêché par une instance supérieure qui reste innommée ; Maldoror n'est qu'une âme égarée, à peine humaine encore, acharnée à faire le mal, mais inconsciente peut-être.

Le discours que tient le crapaud à Maldoror se situe dans le droit fil de la fiction métaphysique telle qu'elle s'est développée jusque-là, et confirme donc la signification attribuée au personnage dans tout le chant : « Abandonne ces pensées, qui rendent ton cœur vide comme un désert ; elles sont plus brûlantes que le feu. Ton esprit est tellement malade que tu ne t'en aperçois pas (...). O triste reste d'une intelligente immortelle, que Dieu avait créée avec tant d'amour ! Tu n'as engendré que des malédictions... » (I, 13). Maldoror reste ici comme il l'avait été auparavant une entité contradictoire et douloureuse, déchirée entre les deux aspirations incompatibles de sa nature : aspiration vers le bien qui signe son origine divine, aspiration vers le mal, qui signe sa dimension étroitement humaine. Le personnage de Maldoror ne fait qu'opérer la mise en fiction de ce combat métaphysique et de ses répercussions morales.

La tradition philosophique dans laquelle s'inscrit Ducasse sans aucune ambiguïté est celle qui accepte les prémisses du spiritualisme, et donc l'essentiel du récit chrétien, pour toujours conclure de manière apologétique : le discours du bien reste sans réplique, et la confiance en Dieu et la vertu y ont toujours le dernier mot. Il n'est pas indifférent que ce chant premier se termine par une scène où le langage employé est celui-là même que tiendront les *Poésies* : le mal est un abandon de la raison, une maladie de l'intelligence, contre laquelle il n'est de remède que la confiance en Dieu. Dans les *Chants*, les échanges philosophiques se font entre des êtres de fiction, mais dans les *Poésies*, Ducasse s'adressera à visage découvert à ses contemporains. Le langage qu'il leur tiendra ne diffèrera pas de celui que le crapaud tient à Maldoror, prototype des « Grandes-

Têtes-Molles » : « De quel droit viens-tu sur cette terre, pour tourner en dérision ceux qui l'habitent, épave pourrie, ballottée par le scepticisme » ? « Montre enfin ton essence divine, que tu as caché jusqu'ici... » (I, 13).

Dans tout ceci, il faut bien en convenir, le « vampire » Maldoror est bien loin de nous offrir en pâture le spectacle nu de sa cruauté, selon ce qui avait été promis d'abord. N'a-t-il pas plutôt fait que prêcher le contraire exact de ce qu'il doit incarner ? Il s'attache bien sûr, d'un côté, à nous imposer le reflet de nous-mêmes qu'il prétend être : orgueilleux, sceptique, inconstant, cruel — « méchant » en un mot. Mais il nous montre en même temps que tout cela vient de plus profond, car la méchanceté s'accompagne d'une douleur, d'une nostalgie instinctive pour son contraire. C'est dans les abîmes de l'âme humaine qu'il faut aller chercher le sens des contradictions de notre conduite : il est au fond de chaque « existant » une insatiable aspiration vers l'infini. Et cela, ce n'est rien d'autre que la marque de notre essence divine. Alors, cherche à nous faire entendre Ducasse, il faut cesser de remâcher nos souffrances et nos doutes, il faut cesser de contempler « un seul côté des choses », comme il le dira dans les *Poésies*. S'abandonner à cette pratique désastreuse en « hurleurs maniaques », c'est folie ou maladie. Tout l'effort de l'écrivain qu'il veut être consistera donc, par les moyens de la fiction, à tenter de convaincre le lecteur endurci dans ses habitudes mauvaises de changer de chemin, tout comme lui-même à voulu changer de « méthode » : « Il y a déjà une immense douleur à chaque page. Est-ce le mal, cela ? Non, certes ».

A aucun moment de cette démarche Ducasse ne s'écarte de manière essentielle de l'ordre philosophique et moral qui soutient la production littéraire du siècle : Dieu et Satan sont là, le bien et le mal (« double postulation » qui aura beaucoup servi, de Byron à Baudelaire), la douleur, l'interrogation humaine devant la mort, le ciel apparemment vide, le scepticisme, le doute... Comme de nombreux héros romantiques qu'il est là pour imiter et dépasser, Maldoror résume ces interrogations et défie la fiction d'en autoriser la dramatisation. Là où cependant Ducasse s'écarte résolument de ses prédécesseurs, c'est dans l'attitude philosophique qu'il adopte vis-à-vis de tous ces problèmes : il ne saurait plus être question pour lui de s'attarder dans le doute et la souffrance. Ce qu'il veut propager, tout au contraire, c'est une vision qui privilégie un volontarisme de la vertu et du bien, mais sans cléricalisme, sans bonne conscience aveugle ou hypocrite. Il ne s'agit pas de dissimuler quoi que ce soit et de chanter de naïfs cantiques, mais bien plutôt de prendre les problèmes à bras-le-corps, pour partir des choses telles qu'elles sont et attaquer les « idées fausses » (c'est l'expression des *Poésies*) en leur faisant face sur leur propre terrain, là où elles bénéficient du maximum de publicité : c'est-à-dire dans la littérature. Ducasse est un prosélyte qui a élu la fiction pour terrain de mission.

— III —
La maxime et le récit

Nous avons insisté jusqu'ici exclusivement sur la dimension idéologique du travail de Ducasse en soulignant quelques données du texte, sans doute trop simples au gré des lecteurs qu'un demi-siècle de critique des *Chants* a habitués à voir en Lautréamont le *nec plus ultra* d'une improbable avant-garde, toujours différente d'ailleurs. C'est qu'il fallait d'abord montrer avec quelque minutie en fonction de quelle stratégie l'entreprise tentait de s'édifier de l'aveu même de l'écrivain, soit sur le terrain d'une réforme morale soucieuse d'éviter le sermon tout en récupérant à son profit le travail réalisé par un siècle de littérature. Par l'analyse du chant premier nous avons essayé de mettre en lumière les grandes lignes de la théorie philosophique ainsi défendue, après avoir montré qu'une tactique bien déterminée répondait aux besoins de la stratégie : question de « méthode », avons-nous dit, à la suite de Ducasse dans ses lettres. Le chant second doit maintenant nous être l'occasion d'un approfondissement du rapport très spécial qu'entretiennent dans toute l'œuvre l'impératif philosophique et l'impératif littéraire. Comment Ducasse fait-il de la littérature avec ses idées ? Comment parvient-il à faire passer son « message » tout en respectant les règles d'un genre de « poésie » qu'il s'attache à dévoyer, à subvertir de l'intérieur ?

Il nous faut convenir que de telles questions, sur lesquelles la notion de « plagiat » n'est pas sans incidence, n'engagent pas le même type d'investigation théorique que celles posées par un texte qui ne se donne pas *a priori* pour objectif de propager des « idées » bien arrêtées à l'avance. Dans ce dernier cas l'inscription idéologique n'occupe pas de position topique, alors que les *Chants*, tout à l'inverse, sont un texte à programme, une œuvre à thèse fondée sur une articulation explicite de représentations qu'il ne s'agit pour Ducasse que d'illustrer pour les « démontrer ».

Schématiquement, l'opération se ramène à ceci : les « premiers principes » de la philosophie de Ducasse se trouvent soumis par lui

à la ruse d'une « méthode » qui consiste à faire l'inverse de ce qu'on attend d'elle, puisqu'elle « chante le mal pour faire désirer le bien ». Le tout repose sur une conception précise de l'étoffe morale du lecteur : il faut le supposer perverti par les séductions du mal, n'ayant préservé en lui que juste assez d'aspiration plus élevée pour qu'il soit à même de vouloir échapper à l'excès des vices que le texte lui offrira en spectacle. Ducasse spécule donc sur les ressources d'une certaine économie morale pour donner un sens à sa littérature. Le texte aura par conséquent tous les dehors de la tradition byronienne pour ce qui est de la narration, mais on y verra faire retour, au niveau du discours, toute une apologie du bien affectée de l'indice ostensible de la dénégation. Le lecteur perverti se trouve ainsi exposé à un traitement homéopathique : le mal portera en lui son propre remède.

Ce que nous venons d'esquisser se repère au niveau le plus manifeste, dans la structure même des différentes séquences narratives, dans leur rhétorique ironique, dans les discours tenus par les différents personnages et soigneusement pourvus par Ducasse de signaux permettant de les décrypter. Mais il existe bien entendu un niveau plus profond où celui qui manipule ainsi le travail du récit est lui-même manipulé par une machinerie qui en partie lui échappe. Ce n'est qu'à propos de cette autre couche discursive qu'il sera possible de parler d'« idéologie », puisque c'est là que les *Chants* et les *Poésies* se trouvent traversés par un tout autre « récit » — discours, arguments, notions, exemples, métaphores, etc. — constitué de manière plus ou moins anonyme par la rumeur d'une époque aux prises avec une « crise » qui la frappe de plein fouet. Il arrive que les *Chants* parlent ce discours, il arrive aussi que ce discours se disloque sous la pression du texte nouveau en train de s'écrire. Loin de se refermer sur des problématiques condamnées, il arrive alors parfois que le travail de Ducasse fasse effraction dans notre propre présent. De cela aussi il nous faudra tenir compte.

La leçon

L'analyse du chant second va maintenant nous permettre de tenter la mise en place des ressorts principaux du processus d'engendrement de la narration à partir de sa base axiomatique — ce que les *Poésies* désignent comme « premiers principes », soulignant qu'ils « doivent être hors de discussion ». Il ne s'agit pas d'un processus sémiotique simplement assimilable à celui que décrit généralement l'analyse du récit. Il faut tenir compte du fait qu'ici chaque strophe vise à illustrer une signification discursive, et que cette signification est à la fois ce qui sert de prétexte à la mise en fiction et apparaît de manière déclarée comme le produit net de chaque séquence. Ce qu'engendre le processus d'engendrement, ce n'est donc pas la signification en tant que telle, mais plutôt les conditions de possibilité de la mise en scène. La narration n'est là que pour permettre à la signification pré-inscrite d'apparaître sans réplique possible : ruse avec l'événement du récit, l'arbitraire apparent de l'action. Le hasard

poétique se fait l'otage d'une conclusion tirée d'avance, car il faut qu'événement et action se découvrent une loi pour qu'une « morale » soit possible, qui s'identifie dès lors à la loi morale.

La fin du texte est son commencement caché, son développement un mécanisme d'élimination des hasards et des possibles, une réduction, une mise en impasse des ouvertures de la combinatoire narrative pour qu'une seule issue discursive soit cohérente. Le texte s'écrit à l'envers, devient miroir et leurre pour le lecteur en même temps que reflet d'un original qui ne se dévoile que quand tout est fini, quand les images tombent et se résolvent en mots : chaque strophe est un rêve que travaille son auto-analyse. Le lecteur croyait être au spectacle, il est à la leçon. Le dispositif est celui, classique, de l'apologue, de la parabole ou du conte moralisé : dialectique du récit et de la maxime, de l'événement et du proverbe.

Dès le départ Ducasse a repris cette démarche à son compte, hésitant à vrai dire parfois entre l'élimination de la maxime et celle du récit. Jamais en tout cas le dispositif ne perd de sa prégnance ; à aucun moment de son travail Ducasse ne l'abandonne au profit d'un pur moralisme ou, au contraire, d'un pur plaisir de narrer. Seules exceptions : les strophes d'introduction et de conclusion, qui ont dans chaque chant une fonction de commentaire et d'éclaircissement programmatique, parfois cryptique, il faut en convenir. Nous l'avons vu dans le précédent chapitre, en commentant la première strophe du chant second pour y trouver une règle de lecture rétroactive applicable au déchiffrement du chant premier. La seconde strophe obéit elle aussi en partie à ce mécanisme, mais son rôle de charnière lui donne en outre une signification particulière.

Son rôle premier est en effet d'annoncer la prise en charge du récit par le « héros » en personne. Tout le chant, à l'exception des strophes 6 et 11, sera « signé » de Maldoror lui-même. Encore ces exceptions s'expliquent-elles par leur fonction de focalisation morale, ce que Maldoror, personnage « méchant », ne saurait évidemment assumer. Cela réclame l'intervention d'une autre « voix », la prise de parole d'un auteur anonyme, omniscient, représentant une mémoire porteuse d'explications et de justifications, à quoi s'ajoute une fonction normative par rapport aux axiomes de laquelle le comportement de Maldoror peut être évalué et jugé.

Maldoror écrivain, devenu son propre mémorialiste : « Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... Instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux » ! (II, 2). Ce performatif est une double signature, puisqu'il désigne le sujet de l'énonciation et lui attribue par la voie de la connotation une personnalité qui confirme l'identité du signataire. Maldoror n'achète pas ses plumes, il les arrache, et non pas à une oie, mais à un « pygargue roux » : il reste ainsi « dans son caractère ». Mais il ne s'en tient pas à ces quelques marques anecdotiques : il lui faut aussi réaffirmer son appartenance à l'univers métaphysique hors de quoi la fiction perdrait son sens : Maldoror est en lutte contre Dieu, ce dernier faisant pour la première fois son entrée sur la scène des *Chants*.

Le terrain de l'écriture est de tout évidence un lieu d'affrontement particulièrement décisif, dans la mesure où dans toute la tradition

judéo-chrétienne, c'est Dieu qui la monopolise. Dieu qui grave de traits de feu les Tables de la Loi, écrit sur les murs des palais, dans les cœurs et les consciences, etc. Jamais on n'a vu Satan en scripteur de sa loi négative, malgré les *Mémoires du Diable*. Le Mal ne s'écrit pas, il se fait. Maldoror voulant écrire, c'est un défi que Dieu ne peut ignorer, tout de même que la morale ne peut accepter le détournement de la littérature pour peindre le vice : « Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose en distillant la bave de ma bouche carrée » ?, s'interroge Maldoror à juste titre après avoir reçu d'un éclair une « longue cicatrice sulfureuse » qui vient s'ajouter à la paralysie de ses doigts. Comment mieux marquer à la fois le caractère sacré de l'écriture et le sacrilège qui consiste à la mettre au service du Mal ?

Maldoror devrait donc ne pas pouvoir écrire, censuré par la puissance supérieure. Mais n'oublions pas qu'il y a dans les coulisses de cette scène un Ducasse qui tient beaucoup, en fait, à ce que le discours du Mal puisse se développer pour faire en sorte que le lecteur oppressé en vienne à désirer d'entendre autre chose. Question de « méthode », qui permet que soit atteint le but ultime en abandonnant à un héros imaginaire la responsabilité d'un récit qui, pour être efficace, se doit d'être ouvertement blasphématoire. Il est donc logique que Maldoror persiste et s'exclame : « J'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle » : « écrire ma pensée » ; « j'aurai cependant la force de soulever le porte-plume, et le courage de creuser ma pensée. Qu'a-t-il rapporté au Créateur de me tracasser, comme si j'étais un enfant, par un orage qui porte la foudre ? Je n'en persiste pas moins dans ma résolution d'écrire ».

Si Maldoror n'assumait pas le récit de ses propres mauvaises actions, qu'aurions-nous donc ? Un livre dont l'auteur pourrait être soupçonné d'entretenir les mêmes « pensées criminelles » que son héros. Il faut à Ducasse prendre une distance telle que seul Maldoror puisse être tenu responsable de ces « pensées », d'autant plus choquantes qu'elles sont, au dire du chant premier, « dans tous les hommes » ; telle encore que ce soit Maldoror qui en vienne à se condamner lui-même en laissant périodiquement le discours du bien faire retour dans la trame d'un récit d'actions criminelles. Mise à distance à double détente : Ducasse s'efface derrière Lautréamont, qui lui-même s'efface derrière Maldoror.

La distance est aussi celle qui peut exister entre un premier essai et une œuvre plus achevée, le chant premier ayant fait l'objet de plusieurs remaniements avant que la formule définitive n'en soit trouvée. L'attitude de Ducasse envers ses écrits était alors assez différents de ce qu'elle est devenue par la suite. La quatrième strophe du chant premier, que nous avons déjà évoquée, permet de mesurer l'étendue du changement. C'est qu'il s'agissait alors pour Lautréamont (Ducasse dans son rôle d'auteur), avant de se lancer dans la narration, de donner au lecteur quelques indices sur la nature du raisonnement qui l'amenait à les écrire. Argument moral d'abord : « Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue ; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et

méchantes de son héros soient dans tous les hommes ». C'était l'argument du réalisme, dont nous avons déjà souligné que Ducasse le reprenait à son compte en désirant s'aligner sur les positions d'une « école » qu'il considérait alors comme nouvelle. Il y ajoutait aussi un argument métaphysique : « Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités de cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir, Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté. Délices non passagères, artificielles ; mais, qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui. Le génie ne peut-il pas s'allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence » ?

Ducasse retrouvait la problématique éminemment « moderne » à laquelle Baudelaire avait donné toute sa portée. La réalité morale et métaphysique occupait le premier plan. Sans avoir renoncé à ce dispositif qui lui permet de justifier ce qu'il écrit, Ducasse ressent sans doute le besoin de lui donner une assise plus ferme à un moment de son travail (le chant second) où il s'engage dans une voie de plus en plus délicate. C'est qu'aux tableaux de vices relativement bénins va succéder maintenant une galerie de crimes et de blasphèmes de plus en plus provocants, de plus en plus inquiétants. Pour explorer « ces jungles infernales » comme il entend bien le faire, et en mettant cette investigation au service des mêmes fins que précédemment, il lui faut par conséquent prendre quelques « précautions » supplémentaires.

Passer la plume à Maldoror de manière ostensible est de celles-là. Ainsi peut-il grâce à la deuxième strophe de son deuxième chant s'autoriser les recherches les plus périlleuses, rappeler le contexte de la lutte qui oppose Maldoror à Dieu, souligner le caractère sacré de l'écriture en général, et insister sur l'habillage de fiction dont il lui faut, en dépit de tout, envelopper ses leçons si elles doivent avoir le moindre effet de redressement moral. Sur ce dernier point la strophe est généreuse, puisqu'elle introduit deux personnages muets que n'étaient pas indispensables : le chien Sultan et le serviteur Léman (allusion au lac qui a vu Mary Shelley composer *Frankenstein*, ou simple jeu de mots sur « mal né » ?) fournissent les accessoires d'une scène « réaliste » où interviennent en outre un balai, deux seaux d'eau et une blanchisseuse. Ce n'est pas encore le « roman » comme Ducasse en fera la découverte vers la fin des *Chants*, mais c'est déjà plus que la stricte mise en scène de la philosophie. Délicat équilibre entre le métaphysique et le romanesque : Maldoror joue sur les deux tableaux.

La strophe obéit donc de ce fait au dispositif génératif dont nous avons plus haut esquissé le schéma. Nous trouvons au point de départ des axiomes d'essence morale ou métaphysique : l'homme est double et Dieu est le responsable de cette duplicité. Ces axiomes se trouvent alors traduits en termes d'actants dans le récit : Maldoror, reflet véridique de l'homme, est lui-même déchiré entre les deux pôles de sa double nature, tantôt prêchant la bonne parole et tantôt s'acharnant dans une lutte épique contre Dieu. Les événements eux-mêmes portent la marque de ce dédoublement — c'est ainsi que le « Tout-Puissant » en visant Maldoror « a envoyé la foudre de

manière à couper précisément son visage en deux », « non content », commente Maldoror, « d'avoir placé (son) âme entre les frontières de la folie et les pensées de fureur qui tuent d'une manière lente ». L'écriture traduit elle aussi cette loi du dédoublement puisque l'auteur se divise en deux instances distinctes, Maldoror et Lautréamont — cette dernière n'étant à son tour que le produit de la division affectant Ducasse. Toute la strophe peut en fait se lire, on le voit, comme un rappel des règles fondamentales qui structurent le texte dans son entier et se traduisent simultanément sur tous les plans du récit, depuis la constitution des « personnages » jusqu'à la logique de leurs rapports.

La troisième strophe approfondit cette disjonction fondamentale qui fait la formule de l'ensemble, mais reprend et prolonge également le récit amorcé dans la seconde, celui qui mettait en scène l'affrontement de Maldoror et de Dieu sur la question de l'écriture. Maldoror fait donc d'abord allusion à l'épisode qui précédait : « Tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments » — « Il a manifesté l'incapacité d'arrêter la circulation de mon sang qui le nargue » : « Ne tarira point ma verve épouvantable ! Elle se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent mes insomnies ». Ce n'est qu'après avoir ainsi réaffirmé sa détermination d'écrire que Maldoror va maintenant s'expliquer avec un peu plus de détail sur les raisons d'une résolution qui va jusqu'à défier le Tout-Puissant.

Le vrai responsable n'en est autre que Dieu lui-même : les imprécations de Maldoror n'ont d'autre origine que sa conviction que le Mal vient de Dieu : « ce n'est pas moi qui commence l'attaque ; c'est lui qui me force à le faire tourner ». Qu'a-t-il donc fait ? La réponse est celle que fait tout le romantisme à la même question : « l'Eternel a créé le monde tel qu'il est », mais sans nous « révéler les mystères au milieu desquels notre existence étouffe » : « Ce n'est pas assez que l'armée des douleurs physiques et morales, qui nous entoure, ait été enfantée : le secret de notre destinée en haillons ne nous est pas divulgué ». Dieu, « rusé bandit », a caché « dans ses boyaux » des « parcelles d'intelligence » qu'il n'a pas « voulu donner à l'homme ».

Une très longue tradition d'apologistes chrétiens avait, bien avant Ducasse, posé le problème de la contradiction apparente entre un Créateur supposé infiniment bon et un monde, créé par lui, où le Mal a libre cours. Maldoror réagit à cette contradiction par la philosophie du pire : Dieu est une idole barbare assoiffée de sang, et l'homme n'est que son digne reflet en dépit de l'idée flatteuse qu'il se fait hypocritement de lui-même. Thème usé s'il en est. Mais nous savons depuis le début que Lautréamont n'a pas été inventé pour le ressasser à son tour : il s'agit précisément pour lui d'en exploiter l'usure jusqu'à l'absurde, afin d'amener le lecteur à crier grâce. Le récit va ainsi s'ingénier à ouvrir des brèches dans le discours, afin que toute cette rhétorique en vienne à se disloquer d'elle-même, minée de l'intérieur, déplacée par les effets de sa réinscription dans les formes d'un nouveau romanesque.

La tirade « philosophique » de Maldoror sur la cruauté inexpli-

cable de Dieu que nous avons citée plus haut, nous fournit un exemple de cette démarche : le récit dans lequel elle se trouve enchâssée la désamorce et la récuse, en la plaçant entre un début narratif et une conclusion qui fera retour au récit. Ouverture de la strophe : « Qu'il n'arrive pas le jour où, Lohengrin et moi, nous passerons dans la rue, l'un à côté de l'autre, sans nous regarder, en nous frôlant le coude, comme deux passants pressés » ! Début de récit suspendu pour laisser place à la tirade de tout à l'heure, et repris ensuite, non sans gaucherie d'ailleurs : « C'est à cause de Lohengrin que ce qui précède a été écrit ; revenons donc à lui ». Suit l'explication de ce « à cause de », en deux temps.

Premier temps. Conséquence logique de sa position, telle du moins qu'il l'exposait dans son réquisitoire contre Dieu, Maldoror avait d'abrod voulu supprimer Lohengrin, « encore à l'âge d'innocence » : « dans la crainte qu'il ne devînt plus tard comme les autres hommes, j'avais d'abord résolu de le tuer à coups de couteau... ». Ce premier temps ne fait qu'esquisser le scénario d'un récit qui serait tout à fait acceptable dans la logique qui est celle de Maldoror et de son nihilisme. Mais nous soupçonnons bien, en nous rappelant les objectifs énoncés par Ducasse, qu'il ne peut simplement vouloir le spectacle d'un crime. Il ne s'agit là que d'un détour par la logique du pire. Et en effet — coup de théâtre pour le lecteur « naïf » — Maldoror renonce à son projet. Dès lors — deuxième temps — toute la situation se retourne : c'est Maldoror qui s'offre aux coups de Lohengrin.

Dans la noirceur générale de l'humanité, une petite lueur s'est allumée qui a suffi à tout changer et tout racheter, en ramenant l'espérance, vertu-clé radicalement opposée au doute : « Oui, c'est encore beau de donner sa vie pour un être humain, et de conserver ainsi l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants, puisqu'il y en a eu un, enfin, qui a su attirer, de force, vers soi, les répugnances défiantes de ma sympathie amère » ! Telle est la duplicité de la « méthode » : Maldoror sera le meilleur propagandiste du bien puisqu'il est celui qui a le plus péché. Le message d'espérance apparaît dans toute sa force sous la plume de Ducasse : il suffit d'un seul juste pour que tous soient sauvés. Maldoror le blasphémateur permet paradoxalement de faire revenir au premier plan des notions que l'on croyait radicalement exclues d'une fiction aussi sombre. La « poésie du doute » se discrédite elle-même en laissant le dernier mot au discours qui peut le mieux subvertir ses effets.

Dialectique du miroir

En formant l'infrastructure de tout le récit, la métaphysique et son discours sont les forces qui modèlent les actants principaux : Dieu, l'Humanité, Maldoror, puisque c'est leur rapport respectif à la contradiction qui oppose le bien au mal qui détermine la nature des relations qu'ils peuvent avoir entre eux. Mais ces relations ne se trouvent pas traduites telles quelles dans le récit. Pour les rendre productrices de fiction, Ducasse utilise un dispositif particulier qui

lui permet de développer toutes les combinaisons possibles. Le premier ressort de cette mise en récit est une figure abstraite, celle que constitue la dialectique de la ressemblance et de la différence. Nous avons déjà vu comment cette logique se faisait jour à plusieurs reprises dans le chant premier, mais nous allons maintenant la voir pleinement à l'œuvre dans l'ensemble du chant second.

Au-delà de la contradiction purement thématique qui oppose, sur fond de problématique métaphysique et morale, le bien au mal, la dialectique de la ressemblance et de la différence se traduit très simplement sous forme figurale par l'apparition du miroir dans la narration. Maldoror se présentait déjà au lecteur comme le reflet non censuré des réalités cachées de la nature humaine, là où l'homme cherchait au contraire à entretenir de soi une image partielle dont il ne voulait retenir, ou à peu près, que les aspects les plus flatteurs ou les plus dignes, sanctionnés par son orgueil. On peut à ce titre parler sans excès d'un narcissisme qui, dans le procès de sa spéculation, occulte pour le forclore ce qu'il ne saurait voir de lui-même, c'est-à-dire le mal. Maldoror est là pour solliciter tout cet aveuglement intéressé, pour révéler aux yeux de l'humanité violentée par le spectacle de ses propres vices, ce que le regard qu'elle porte sur elle-même se refuse toujours à voir. Maldoror est ainsi le négatif spéculaire de l'homme, son frère renié. Ennemi de l'homme, Maldoror devient en un sens profondément baudelairien son semblable le plus exact : c'est au cœur d'Abel que Caïn réside.

Toute la dialectique de Maldoror repose donc sur l'ostention insistante d'un miroir qui doit annuler la déformation des images que l'homme reçoit communément de lui-même. Maldoror est très logiquement presque tout vice et méchanceté, à l'exception d'une infime parcelle de bien — et c'est cette parcelle qui constitue le leurre où l'homme pourra se prendre, Narcisse piégé à son défaut. L'homme doit en quelque sorte céder à l'attrait de son image, négative et positive à la fois, pour en venir à inverser ces valeurs et émerger en homme nouveau de sa traversée du miroir maldororien.

Cette dialectique ne se limite pas aux rapports de Maldoror avec l'homme, car l'homme lui-même est un miroir, miroir cette fois de la divinité. Image méconnue ou trop connue, car en se supposant un Dieu bon l'homme croit s'assurer hypocritement de sa propre perfection. Ballet d'images où l'authenticité se trouve toujours décalée, déportée, déplacée par la méconnaissance et la vanité. Quand Lautréamont laisse alors à Maldoror le soin de dévoiler la « personalité » réelle de Dieu — un Dieu absurdement cruel — n'est-ce pas en fait l'image d'un miroir dont il leurre encore l'homme ? L'homme s'est fait un Dieu à l'image de sa vérité à lui — celle qu'il refuse de reconnaître (d'où la très puissante parabole du pou inventée par Ducasse), un Dieu qu'il peut à la fois prier, et blâmer de ce qu'il ne répond pas aux prières. Entre Maldoror, l'homme et Dieu, nulle différence : triple image qui ne forme qu'une seule vérité.

En ouvrant les *Chants*, c'est lui-même que le lecteur est partout condamné à retrouver puisqu'il n'a fait que s'entêter, âme endurcie par le mal, à faire le monde à son image. De là cette horreur qui le

saisit quand il contemple ce qu'il croit lui être le plus étranger alors même qu'il devine combien tout cela ne lui parle que de lui-même : Maldoror, Dieu ou la nature. Dans les *Poésies*, Ducasse indiquera sans détour comment en sortir, comment échapper à l'enfer des reflets, au défilé des miroirs. Il faudra alors rompre la spéculation circulaire, renoncer au narcissisme (à « l'égoïsme »), mettre Dieu à distance, détruire les images — à commencer par celle-là même dont il croit dans les *Chants* encore pouvoir faire une arme : la « poésie », que ce chant second fait donner du double tranchant du semblable et du différent.

La troisième strophe déjà s'organisait sur la double base d'une thématique du bien et du mal et d'une logique de la ressemblance : si Maldoror veut d'abord tuer Lohengrin, c'est que tous les hommes sont méchants et que, Lohengrin en étant un, il ne saurait manquer de le devenir à son tour. Mais, nous l'avons vu, ce syllogisme se grippe quand Maldoror reconnaît qu'il existe encore un espoir, et de ce fait renonce à tuer.

L'armature thématique de la strophe, soumise à la logique du miroir (la ressemblance entre Lohengrin et les hommes peut marcher dans les deux sens) permet d'élaborer une figure qui se prête immédiatement à la mise en récit grâce à sa réinscription dans les formes narratives traditionnelles : Maldoror et Lohengrin, en tant que « personnages » viennent occuper des positions préalablement étiquetées, qu'ils échangent. L'agresseur menace sa victime, mais sa victime est innocente ; l'innocence désarme l'agression ; l'agresseur offre de retourner la situation en devenant lui-même à son tour victime.

On reconnaît là sans peine les structures du thème christique classique, partiellement réutilisées : si la strophe ne va pas jusqu'à faire de Lohengrin une victime sacrificielle typique, rédemptrice, elle suggère fortement cette possibilité d'évolution narrative quand elle fait le détour par l'espérance, en faisant advenir Maldoror comme substitut.

Si la strophe commençait donc comme le récit de la vengeance d'un Dieu de colère contre Sodome et Gomorrhe, elle en corrige la conclusion, et pour ainsi dire télescope les leçons de l'Ancien et du Nouveau Testaments. A défaut de pouvoir décrire une « religion de Ducasse », on n'en voit pas moins clairement ici dans quel sens va le prosélytisme retors de Lautréamont. Qu'il s'agisse des thèmes ou de ce que nous avons appelé des « figures », le texte des *Chants* puise à tout instant dans le répertoire religieux traditionnel, encore que sans référence doctrinale. L'intertexte littéraire, aussi important qu'il soit, laisse une très large place — sinon la première — à l'intertexte biblique, traité de sa manière très particulière par un Ducasse armé de la logique du miroir et de la théorie du reflet. La quatrième strophe en est une autre démonstration.

Dans cette strophe, Lohengrin aurait fort bien pu figurer à la place de Lombano, puisque ce dernier manifeste au cours du récit des qualités qui sont celles-là mêmes pour lesquelles Maldoror avait épargné Lohengrin : « charité » et « pitié ». La strophe ne se justifie que d'ajouter un récit d'allure plus décidément romanesque, mais

qui demeure pourtant réaliste, à ce qui restait dans la strophe précédente énoncé sur le mode épico-lyrique. Les vertus de Lombano ne se révèlent pas au cours d'échanges hautement spirituels, mais dans l'action, et dans un décor quotidien.

Assis à l'impériale d'un omnibus allant « de la Bastille à la Madeleine », Lombano réagit vivement au spectacle d'un « petit enfant de huit ans » qui poursuit en courant le véhicule « pressé d'arriver à la dernière station » : « Le coude appuyé sur ses genoux et la tête entre ses mains, il se demande, stupéfait, si c'est là vraiment ce qu'on appelle la charité humaine ». Aucun des passagers de l'omnibus ne fait en effet le moindre geste pour venir au secours de l'enfant, qui finit par s'écrouler. Comme Lohengrin dans la strophe précédente, la marque de Lombano est de différer des autres. Lautréamont ne manque pas de réinscrire cette différence précieuse dans le contexte idéologique dont elle est issue — le romantisme : « Il se démène, mais en vain, dans le siècle où il a été jeté ; il sent qu'il n'y est pas à sa place, et cependant il ne peut en sortir. Prison terrible ! Fatalité hideuse » !

De Rousseau à Chateaubriand, de Jean-Paul à Musset, le thème possède une longue et riche histoire. Lautréamont n'innove évidemment pas en le reprenant à son compte. Il le sait, et il le fait sans discrétion, en pesant sur des stéréotypes, pour que le lecteur le sache aussi. Les phrases que nous avons citées ont, dans le texte même, une allure déjà citationnelle. Telle est la « méthode » des *Chants* dans son aspect le plus insidieux. La prise de distance s'effectue ainsi par l'usage de guillemets invisibles. Elle se fait aussi en forçant le trait, par exemple lorsque Maldoror communique une nouvelle fois le contenu moral du programme de Lautréamont : « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine ».

Nous sommes loin de ce que les *Poésies* traiteront de « pleurnicheries » : il s'agit ici de ne pas se laisser aller aux lamentations, aux contemplations désespérées ou aux désespoirs trop abstraits. Il ne s'agit plus comme aux beaux jours du Romantisme de rappeler sur un ton défaitiste les vices de l'homme, mais bien d'insister sur ces vices pour faire trouver, au spectacle de leur manifestation, les ressources d'une indignation qui doit amener une prise de conscience libératrice. Voyageur de l'impériale, Lombano est amené devant le miroir par un Maldoror qui joue tout au long au metteur en scène tout en se faisant le gardien paradoxal de la faible étincelle de bien apparue chez ce « jeune homme » qui « paraît ressentir de la pitié pour le malheur ».

Sans doute est-ce parce que Lombano est ainsi « différent » des autres que ceux-ci apparaissent unis par leur ressemblance. C'est par rapport à ces « semblables » de Maldoror que la différence de Lombano désigne un idéal impossible, qui, seul, serait pourtant la normalité. L'omnibus « paraît ne ressembler à aucun autre », mais ses passagers se ressemblent entre eux, faits semble-t-il d'une matière non-humaine, chtonienne (l'omnibus paraît sortir « de dessous terre »), animale (ils ont « l'œil immobile, comme celui d'un

poisson mort », et ils sont engoncés dans leur « égoïsme » « comme une tortue dans sa carapace ») ou encore minérale (« personnages de pierre »). « Que doit être cet assemblage d'être bizarres et muets ? Sont-ce des habitants de la lune » ? questionne Maldoror. Etres sans ressort, sans flamme, sans gestes, ce sont des morts : « ils paraissent avoir perdu la vie », « ils ressemblent bien plutôt à des cadavres ». S'ils se ressemblent donc, c'est par le caractère inhumain dont ils renvoient l'image à leur semblable hypocrite : le lecteur en qui Lautréamont voudrait susciter une réaction pareille à celle de Lombano.

Parlant ici de « semblables » et de « différence », on comprend qu'il ne s'agit nullement d'un exercice stylistique ou de variations obligées sur d'anciennes métaphores. C'est une authentique logique du semblable qui est en jeu et qui articule en profondeur le choix des images qui opposent aux illusions de l'homme sur lui-même le spectacle de son inhumanité, traduite en métaphores animales ou minérales. Tout le bestiaire des *Chants*, on le voit, est un blason de l'âme humaine et non, comme le pensait Bachelard, la traduction d'un univers pulsionnel individuel.

Par cette brèche ouverte dans le semblable, la fonction spéculaire de l'écriture joue de l'occultation et du dévoilement. Les *Poésies* reviendront avec plus de précision sur ce qu'il en est des mots pris dans ce rapport spéculaire, puisqu'ils sont à leur tour — ou peuvent être de par leur essence — le miroir trompeur de la vérité : « Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas ». C'est ce que dit cette strophe à sa façon : « ... la charité humaine. Il reconnaît alors que c'est un vain mot, qu'on ne trouve plus même dans le dictionnaire de la poésie ». Le jeu des miroirs ouvre ici sur une perspective plus obscure : en allant étudier la naissance du sens au ras des mots, les *Poésies* seront une critique du langage et de la littérature. D'abord décidé à parier sur les ruses, les faux-semblants, les séductions ambiguës mises au service de la bonne cause, Ducasse finira comme Lombano par avouer « avec franchise son erreur ».

Le chant second pose des jalons en préfigurant une mise à l'arrière-plan de l'abstraction et du lyrisme flou : le réalisme du décor de la strophe témoigne de ce qu'il y a de contemporain et d'immédiat dans la critique de l'homme, puisque celui qu'il s'agit d'attaquer n'est que le premier bourgeois venu rencontré dans la rue : le voyageur de l'omnibus, nouveauté « moderne » du Paris de Ducasse. La présence dans la strophe d'un « petit enfant de huit ans » ajoute d'ailleurs à ces notations une dimension supplémentaire, puisque cet âge attribué à l'enfant était alors la limite légale au-dessus de laquelle on pouvait mettre les enfants au travail, ainsi que le rappelle le titre d'un livre célèbre de Jules Simon : *L'Ouvrier de huit ans*. C'est dire que, loin d'être perdu dans un univers strictement livresque — « mémoire entourée de livres », selon l'expression de M. Blanchot — Ducasse a pour dessein de passer par la critique des livres pour viser le présent, tout comme cette critique elle-même traverse la métaphysique en s'y attardant, mais pour mieux toucher l'homme concret. Tout s'inverse : cet homme, c'est le lecteur du dix-neuvième siècle en marche vers la décadence, l'imagi-

naire saturé de fictions — ces fictions dont il faut selon Ducasse de toute urgence combattre l'influence débilitante sur la moralité.

La cinquième strophe est amplement marquée par toutes ces préoccupations, avec ses allusions à l'actualité, à un débat à la fois littéraire et moral (« la sale question des courtisanes » diront les *Poésies* ; cf. Caro : 1855, par exemple), avec son amplification de la dialectique du semblable et du différent. Prolongement des strophes précédentes, elle en reprend le motif en en transformant le développement. L'engendrement du récit passe cette fois en effet par un ensemble de permutations et de métamorphoses appliquées aux éléments narratifs des strophes qui précèdent. Les personnages de Lombano et de Maldoror y échangent ainsi leurs caractères : c'est maintenant Maldoror qui se décrit lui-même comme « celui qui ne paraissait pas s'inquiéter des maux, ni des biens de la vie présente », cherchant « la proie sanglante de l'espoir, ballottée continuellement, à travers les immenses régions de l'espace, par le chasse-neige implacable de la fatalité ».

Dans le même temps, le caractère qui était celui de Lohengrin se trouve maintenant transféré à « une jeune fille svelte de dix ans », « enfant à l'imagination inquiète et précoce ». Mais là où Maldoror, désireux d'abord de tuer Lohengrin de peur qu'il ne devînt semblable aux autres, décidait ensuite de l'épargner par un reste d'espérance, il en va tout autrement avec cette jeune fille. Maldoror paraît certes d'abord sensible à son inquiétude quand elle le suit dans la rue en silence, mais tout se retourne soudain quand il découvre que son interprétation n'était peut-être pas la bonne : « Peut-être que cette jeune fille n'était pas ce qu'elle se montrait. Sous une enveloppe naïve, elle cachait peut-être une immense ruse, le poids de dix-huit années, et le charme du vice ».

Maldoror a beau se dire alors qu'il « préfère aimer, dans ce caractère romanesque, une âme qui se dévoile trop tôt », il se rend compte qu'il a été tenté. Tentation du bien, tentation de l'humain : « (...) je t'engage à ne plus paraître devant mes yeux... Moi, être assez généreux pour aimer mes semblables ! Non ! Non » ! On voit ici travailler à nouveau la question du semblable et du différent. La différence, c'est le bien, c'est l'étincelle qui parfois paraît en l'homme, celle qui tourmente Maldoror. En tant que personnage, il doit demeurer accessible à la tentation du bien pour que puisse à nouveau s'exposer l'argument métaphysique fondamental, la plainte sur le caractère foncièrement mauvais de l'homme : « Jeune fille, tu n'es pas un ange, et tu deviendras, en somme, comme les autres femmes ». La jeune fille, c'est Lohengrin, mais presque déjà devenu ce qu'il devait devenir dans les craintes de Maldoror, qui cette fois-ci prend les devants. Il la menace d'horribles tortures, mais ce sera « pour effrayer les hommes, et mettre devant eux l'exemple de (sa) méchanceté » ! Tentation évitée de justesse : Maldoror ne sera pas meilleur que ses semblables.

Miroir révélateur du mal dont l'homme est habité, Maldoror s'efforce d'incarner ce mal en entier, pour le faire bien voir. Il reste cependant toujours à la limite de la trahison vis-à-vis de son rôle, toujours au bord de la tentation, presque séduit par le peu de bien

encore non étouffé par la vie que certains êtres spéciaux — toujours jeunes — laissent entrevoir. Le péché de Maldoror, comme l'impose la logique de son statut d'image renversée, c'est l'espérance — au point qu'il devra lutter contre elle plus tard, transformée en Dragon, mais pour mieux tenter de la réveiller dans l'âme du lecteur effrayé ou séduit.

Puissances de la parole

Il est clair que pour Lautréamont, dans ce subtil combat dialectique fondé sur un art de persuader par la fiction, l'unité de l'homme n'est pas sans faille, si du moins l'on considère l'espèce à ses différents âges. L'enfance, l'adolescence à la rigueur, restent les moments privilégiés où l'être humain n'a pas tout à fait encore rejoint ceux qui seront ses « semblables »·« à l'œil froid », pareils à des « cadavres ». Edouard était le premier de ces innocents, et sa parenté est évidente avec le « petit enfant de huit ans », Lohengrin, Lombano ou la jeune fille. Dans la perspective de Ducasse, nul doute que la jeunesse ne s'oppose de manière décisive à l'âge adulte. Le thème réapparaîtra dans les *Poésies*, qui auront d'ailleurs pour dédicataire, entre autres, Alfred Sircos, directeur d'une revue qui s'intitulait précisément *La Jeunesse*.

Le problème du semblable ne se pose donc pas de la même manière pour tous les âges : la jeunesse est encore accessible à l'innocence et au bien, mais l'âge adulte est irrémédiablement celui du mal. Maldoror est un héros de la jeunesse : grâce à son statut de reflet, il devient pierre de touche et sait faire la différence : il n'hésitera jamais à commettre le mal de manière spectaculaire devant les adultes ou à leur détriment. Quant aux jeunes, même s'ils sont rarement épargnés, ils ont toujours le privilège d'arrêter un instant la fureur de Maldoror et de lui faire connaître le remords, sinon le repentir. Ses *Chants* sont à leur manière une pédagogie, négative à l'occasion, comme le montre la sixième strophe : authentique leçon de morale développant les arguments de ce que l'on appelait alors la « morale de l'intérêt », à la suite des théories avancées d'abord par Hobbes dans le *De Cive* puis dans *Léviathan* (cf. Bénard : 1845 ; Franck : 1844 ; Jacques : 1846).

C'est à nouveau sur un enfant qui, cette fois encore, « ne doit pas avoir plus de huit ans », « gentil », « fragile enveloppe d'une belle âme », que Maldoror met à l'épreuve son système de pièges métaphysiques. Le récit se subordonne ici à peu près tout à un dialogue, surtout constitué en fait d'énoncés typiquement formés sur le genre de la maxime, et ceci afin, dit Maldoror à l'enfant, « de te faire comprendre sur quelles bases est fondée la société actuelle ». Catéchisme du cynisme, il va sans dire.

Voici donc quel sera le catalogue des prescriptions de cette morale « moderne » : « Il n'est pas nécessaire que tu penses au ciel ; c'est déjà assez de penser à la terre », « puisque le ciel a été fait par Dieu, et de te faire justice toi-même » ; « la justice qu'apportent les lois ne vaut rien » ; « sois donc le plus fort et la plus rusé... la ruse,

le plus bel instrument des hommes de génie » ; « les moyens vertueux et bonasses ne mènent à rien » ; « le but excuse le moyen », etc. Tout ce discours est celui de l'homme moderne, oublieux de Dieu, de la morale, des « premiers principes ». Maldoror permet à Ducasse d'en faire la citation et d'en illustrer les effets sur la jeunesse.

Nous sommes loin ici d'un exercice purement littéraire, comme on l'a souvent cru. Quand Ducasse fait dire à Maldoror qu'« il faut savoir embrasser, avec plus de grandeur, l'horizon du temps présent », en répétant cette maxime du cynisme sceptique que le roman redit depuis Balzac, il ne fait que souligner la dimension sociale et politique de sa critique de l'homme. Mais il faut évidemment se rappeler que dans le contexte idéologique qui est le sien, Ducasse ne peut produire une théorie de la société qui ne soit pas d'abord une théorie de la nature humaine. Critique sociale et critique morale vont de pair et sont indissociables. La réforme de la société passe par la réforme de l'homme, et l'action transformatrice ne peut être d'abord qu'une opération dans le discours : critique du langage, reconquête des moyens d'analyse de la raison, subversion de la littérature.

Ces thèmes majeurs des *Poésies* sont présents dans les *Chants*, sous une forme que nous avons déjà pu dire expérimentale, puisqu'elle réalise une mise en scène de la métaphysique : tout « personnage » tend vers l'allégorie, tout récit vers la démonstration. Il en est bien ainsi dans cette strophe qui nous montre les effets du discours de la « morale de l'intérêt » sur l'enfant encore innocent : « Maldoror s'aperçoit que le sang bouillonne dans la tête de son jeune interlocuteur », « ses narines sont gonflées, et ses lèvres rejettent une légère écume blanche ». La parole n'est pas un échange indifférent : elle est action, et action physique. L'âme et le corps sont en résonnance et se traduisent mutuellement leurs mouvements, il y a interaction directe entre les pensées et les passions.

La « morale » de la strophe l'établit nettement en revenant une fois encore sur la différence de l'enfant et de l'adulte : « Lorsque, dans l'âge mûr, il est si difficile de maîtriser les passions, balancé entre le bien et le mal, qu'est-ce dans un esprit, encore plein d'inexpérience ? et quelle somme d'énergie relative ne lui faut-il pas en plus » ? Mais Maldoror, aussi engagé dans le mal qu'il le soit, ne cherche pas à détruire celui qui lui a fourni les moyens et l'occasion de sa démonstration. Il lui a suffi de montrer ce qu'était l'effet des passions inspirées à l'adulte par le mal qu'il porte en lui sans vouloir le reconnaître, et quel effet dévastateur elles peuvent avoir sur de jeunes âmes.

L'enfant en réchappe donc, comme l'élève de lycée dont il est question à la fin de *Poésies* I, soumis lui aussi aux effets d'une poésie que Ducasse condamne — effets également physiques. Conclusion dans les *Chants* : « L'enfant en sera quitte pour garder le lit trois jours. Plût au ciel que le contact maternel amène la paix dans cette fleur sensible, fragile enveloppe d'une belle âme ! ». Conclusion dans *Poésies* : « Je conseillai à sa mère de le prendre quelques jours chez elle, en assurant que cela se passerait. En effet, j'avais soin

d'arriver chaque jour pendant quelques heures, et cela se passa ». La strophe s'achève donc en parabole, comme presque toujours, en soulignant ainsi le caractère éminemment idéologique de l'entreprise, alors qu'il ne s'agissait à première vue que de fiction. Le récit marche au pas de la leçon qu'il porte.

Autre leçon, celle de l'hermaphrodite de la strophe sept, leçon dont Lautréamont nous laisse entendre qu'il ne fait ici que l'esquisser sans pouvoir la développer dans toutes ses conséquences : « Peut-être un jour, à l'aide d'un livre volumineux, raconterai-je ton histoire, épouvanté de ce qu'elle contient, et des enseignements qui s'en dégagent ». Mais pourquoi cette épouvante ? Peut-être parce que cette histoire oblige à contempler l'impossible, à réfléchir sur ce qu'il en est de l'irréductible différence qui fait la contradiction sans solution de la nature humaine. On pense ici — souvenirs classiques qui ont pu être ceux de Ducasse — à Endymion, à Adonis et à sa réincarnation dans la Zambinella de Balzac — plus sans doute qu'à l'hermaphrodite princeps des *Métamorphoses* d'Ovide (IV, 383). Chez Lautréamont pourtant, le décor est là, c'est-à-dire le bosquet, le gazon et la lumière de la Lune, comme dans la tradition alexandrine. Mais il s'y ajoute dans les *Chants* la dimension nouvelle et « moderne » de l'interdit et de l'horreur qu'il suggère tout en faisant désirer, et peut-être est-ce là qu'est la leçon.

Qu'est-ce que l'Hermaphrodite, sinon le rêve d'une impossible réconciliation ? Dans cette allégorie, la question du sexe importe moins que l'idée même de réunion des contraires comme recommencement d'une origine dévoyée — comme dans la version de Platon. L'Hermaphrodite de Lautréamont demeure un être fort romantique, car il ne représente en rien une réconciliation heureuse. En lui, plutôt qu'unis, ses deux versants restent contradictoires — comme le bien et le mal : l'homme n'est-il pas un hermaphrodite moral ? Celui de la fiction est en tout cas, et naturellement, travaillé dans son désir par l'énigme fondatrice de la ressemblance, posée ici à partir de son inverse : « Fatigué de la vie, et honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas, le désespoir a gagné son âme ». Comme un René qui n'aurait pas appris à savourer la délectation morose, comme Adonis, ce n'est que dans le sommeil que l'Hermaphrodite peut trouver une ébauche de repos : « Il rêve qu'il est heureux ; que sa nature corporelle a changé ; ou que, du moins, il s'est envolé sur un nuage pourpre, vers une autre sphère, habitée par des êtres de même nature que lui ». Il faut noter que le mythe n'est pas repris par Ducasse sous une forme tout à fait classique : il le christianise, et de plus d'une façon. Ce n'est plus Vénus qui a causé les maux dont souffre le héros de la strophe, et Salmacis a disparu : « Si on lui demande pourquoi il a pris la solitude pour compagne, ses yeux se lèvent vers le ciel, et retiennent une larme de reproche contre la Providence ».

Job et Christ à la fois, l'Hermaphrodite vit une sorte de calvaire dont il est facile d'accuser Dieu, comme dans la rhétorique romantique. Mais c'est surtout ici la dimension évangélique que Ducasse souligne, quand il adapte par exemple le topos de Jésus parmi les docteurs. Un jour que, pris pour un fou, on avait emmené de force

l'Hermaphrodite à Bicêtre, « il se mit à sourire en recevant les coups, et leur parla avec tant de sentiment, d'intelligence sur beaucoup de sciences humaines qu'il avait étudiées et qui montraient une grande instruction dans celui qui n'avait pas encore franchi le seuil de la jeunesse, et sur les destinées de l'humanité où il dévoila entièrement la noblesse poétique de son âme, que ses gardiens, épouvantés jusqu'au sang de l'action qu'ils avaient commise, délièrent ses membres brisés, se traînèrent à ses genoux, en demandant un pardon qui fut accordé, et s'éloignèrent, avec les marques d'une vénération qui ne s'accorde pas ordinairement aux hommes ».

A ses propres yeux, l'Hermaphrodite est un « monstre », tout comme l'homme quand Maldoror le contraint à faire face à son image, mais il est pour Lautréamont une « incarnation de la pudeur », une « image parfaite de l'innocence des anges ». Loin d'être un monstre, l'Hermaphrodite est bien l'utopie d'une humanité réconciliée, retournée aux conditions d'avant la chute. Quant à nous, lecteurs, ne sommes-nous pas ainsi sollicités d'avouer, malgré notre dureté d'âme, notre nostalgie pour les douceurs de l'angélisme ?

Le Créateur et la Bête

Nous pouvons sur l'exemple de cette strophe dessiner avec plus de précision les grands traits du travail de Ducasse, déjà apparents dans les premières strophes du chant mais appelés à se renforcer au fur et à mesure que celui-ci se développe. Nous voyons que l'engendrement du texte se fait à partir de ce que nous pourrions désigner en termes approximativement chomskyens comme une « structure profonde », identique à elle-même à travers tout le chant. Articulée comme un axiome, elle pose la dualité constitutive de l'homme, dualité douloureuse dont le responsable (pour Maldoror, et seulement en tant qu'il représente les pensées méchantes des hommes) ne peut être que Dieu. A partir de là, la mise en récit peut s'effectuer par le recours à toutes les figures narratives disponibles, pourvu seulement que puisse y jouer la dialectique de la ressemblance et de la différence. L'intertexte de notre culture est riche de telles possibilités figurales préformées et la strophe sept vient de nous donner un exemple de cette récupération ou de ce réemploi systématique qui finit par composer une véritable mosaïque, figuralement disparate, mais thématiquement uniforme.

Nous avons ainsi vu ici apparaître les figures de la mythologie classique (Hermaphrodite, Vénus, Séléné, etc.), les figures romantiques (clichés sur la solitude, la Providence, le secret, le désespoir, l'amour), les figures romanesques plus modernes, proches déjà du roman-feuilleton (« Un jour, quatre hommes masqués, qui avaient reçu des ordres, se jetèrent sur lui et le garrotèrent solidement... »). Le tout nappé, jeté dans la forme classique de l'apologue ou de la parabole. Avec une différence toutefois, qui constitue toute la pointe et la signature particulière de Ducasse : nous avons le conte, mais nous n'avons pas la morale (« peut-être, un jour, raconterai-je

ton histoire, épouvanté de ce qu'elle contient et des enseignements qui s'en dégagent »), laissée à l'imagination du lecteur que vient ainsi tenter le rêve d'une réconciliation au beau milieu d'un texte où partout ailleurs le mal paraît triompher. La porte de « l'espérance » n'est que désignée par Ducasse, issue rencontrée au plus noir du labyrinthe, mais ce n'est pas lui qui la pousse. A nous, lecteurs corrompus, de refaire l'unité de l'homme au-delà des partages destructeurs dont nous rendons trop facilement responsable le Créateur. L'innocence est possible, nous suggère Ducasse, il arrive même qu'elle existe, dans la fiction ou dans le réel : privilège de l'imaginaire qui désire ou de la jeunesse qui n'imagine pas encore. L'adulte seul invente ce qui l'opprimera.

La strophe suivante, cela ne nous étonnera pas, est à son tour construite à partir d'un dispositif fondamentalement identique à celui que nous avons reconnu dans toutes les strophes qui précèdent. La parenté entre Lohengrin, Lombano, l'Hermaphrodite et le nouvel avatar de Maldoror que nous rencontrons ici — un Maldoror enfant — est particulièrement frappante : « Je grandissais en beauté et en innocence ; et chacun admirait l'intelligence et la bonté du divin adolescent... On ne s'approchait de lui qu'avec vénération, parce qu'on remarquait dans ses yeux le regard d'un ange ». Ducasse insiste donc une fois de plus sur les valeurs positives associées à la jeunesse, du point de vue moral, en détaillant avec complaisance « les roses heureuses de l'adolescence... » Et une fois de plus il va nous décrire les horreurs de la Chute. Pour ce faire, il donne à la strophe, cependant, une organisation quelque peu plus complexe —bien qu'il continue à la fonder toujours sur les mêmes postulats.

Le point de départ demeure classique, puisqu'il s'agit de poser à nouveau la répulsion qu'éprouve Maldoror pour son semblable : « Quand une femme, à la voix de soprano, émet ses notes vibrantes et mélodieuses, à l'audition de cette harmonie humaine, mes yeux se remplissent d'une flamme latente et lancent des étincelles douloureuses... ». Mais, problème, ces symptômes n'apparaissent pas dans le cas où la musique est le fait d'un instrument. Pourquoi ?

Un mythe apocalyptique apportera la réponse à cette question, et nous y reconnaîtrons l'enchaînement de quelques thèmes typiques maintes fois rencontrés.

D'abord angélique et heureux, Maldoror en vient peu à peu à grandir et, semblable en cela aux adolescents dont il nous a déjà parlé, il finit lui aussi par aborder aux parages dangereux où rôde le doute destructeur. Parcours connu : après l'insatisfaction devant « l'univers, avec sa voûte étoilée de globes impassibles et agaçants », vient la fatigue romantique, à force « de talonner du pied le sentier abrupt du voyage terrestre, et de m'en aller, en chancelant comme un homme ivre, à travers les catacombes obscures de la vie ». Mais sur ce début conventionnel se greffe alors un développement mythique qui l'est moins : « Je soulevai avec lenteur mes yeux spleenétiques, cernés d'un grand cercle bleuâtre, vers la concavité du firmament, et j'osai pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel » !

Suit le passage célèbre où Maldoror peut voir « celui que s'intitule lui-même le Créateur », assis sur un trône « formé d'excréments humains et d'or », dévorant les hommes qu'il va pêcher, « avec les deux premières griffes du pied », « dans une vaste mare de sang en ébullition ». Le Dieu sanguinaire dont la révélation est ainsi donnée à Maldoror constitue lui-même une figure complexe formée par reprise et détournement, selon la tactique de réinscription citationnelle habituelle. Reprise d'abord, parce que nous reconnaissons sans peine en lui le Dieu à l'indifférence cruelle que certains romantiques ont représenté : « Quelquefois il s'écriait : « Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir ». Et il reprenait son repas cruel ». Dieu caricatural cependant, car le ton se veut dénonciateur d'une certaine absurdité, en soulignant la trivialité du raisonnement d'ivrogne prêté par la « poésie du doute » à « l'éternel ». Mais Ducasse ne s'en tient pas à la « citation » de cette vision moderne de Dieu : il en poursuit la reconstruction en montrant de quelle interversion d'images elle peut naître.

Deux sources bibliques sont ici fondues pour dénoncer cette représentation « sceptique » du Créateur. D'un côté elle évoque en effet l'attitude classique qui est celle des visions prophétiques de l'*Apocalypse* de Jean : « Voici qu'un trône était dressé dans le ciel, et, siègeant sur le trône, Quelqu'un... » ; mais d'un autre côté, au lieu que la vision soit « de jaspe-vert ou de cornaline » ou « d'émeraude » enveloppée d'un arc-en-ciel, elle se fond à celle que Jean décrit dans le même texte comme la « prostituée fameuse » qui « se saoûlait du sang des saints et du sang des martyrs de Jésus ». Ducasse va ici jusqu'au bout de sa dénonciation : « Voilà, semble-t-il dire, ce que vous faites de Dieu ». Il s'empare ainsi de l'un des thèmes favoris du romantisme désespéré et pousse à sa conclusion ce qui y est impliqué. Le Créateur n'est autre que la Bête de l'Apocalypse, ce monstre irresponsable, arbitraire et cruel, qui se joue de la souffrance des hommes. Le blasphème s'en trouve poussé bien au-delà de ce que suggérait la tradition — ou de ce que pouvait admettre la censure impériale.

Cette figuration traduit pourtant une certaine « idée » de Dieu, fort répandue (cf. Caro : 1864), en l'interprétant graphiquement. Mais au contraire de ce qui aurait pu être le cas dans un texte qui n'aurait fait qu'amplifier un thème ressassé de la littérature des années trente du siècle, toute cette représentation n'est pas ici donnée pour elle-même. Elle n'est qu'un moment — le moment-clé cependant — d'un développement narratif qui doit réinscrire le mythe dans l'histoire propre du « personnage » de Maldoror. Le récit de cette vision restera subordonné à celui de la description des effets qu'elle produit : dévoilement, mais ironique, de la « vérité suprême ».

Le choc est rude puisque il fait brusquement passer le jeune Maldoror de la surdité au mutisme. Né sourd (« On raconte que je naquis dans les bras de la surdité » !), c'est au spectacle de la

cruauté de ce Dieu apocalyptique qu'il recouvre temporairement la voix (« je poussai un cri... un cri si déchirant... que je l'entendis » !). Temporairement, car ce cri le condamne aussitôt au silence, pour deux raisons. La première, c'est que la voix humaine, fût-ce la sienne propre, lui devient aussitôt insupportable, à cause de ce qui s'est associé à ce premier son : « Désormais, le son humain n'arriva à mon oreille qu'avec le sentiment de la douleur qu'engendre la pitié pour une grande injustice ». La seconde raison, prévisible, tient au fait que ce cri poussé par Maldoror avait évidemment un « timbre identique à celui de (ses) semblables », auxquels, on le sait, il refuse catégoriquement de s'identifier : « Plus tard, quand je connus davantage l'humanité, à ce sentiment de pitié se joignit une fureur intense contre cette tigresse marâtre, dont les enfants endurcis ne savent que maudire et faire le mal. Audace du mensonge ! Ils disent que le mal n'est chez eux qu'à l'état d'exception ».

Nul mystère, on le voit, dans cette strophe si souvent glosée. Il ne s'agit que de réinscrire le mythe dans la fiction, pour mettre en place les rapports d'un héros romantique caricatural avec Dieu et ses semblables : cruauté de Dieu, méchanceté foncière de l'homme hypocritement niée. Il ne reste donc au héros épris de bien que la haine pour ce Dieu et pour cet homme, ainsi que le retrait dans le silence (« depuis longtemps, je n'adresse plus la parole à personne »). L'infrastructure idéologique demeure la même que celle que nous avons peu à peu mise en évidence, seule la mise en fiction varie dans ses moyens : Ducasse poursuit son dessein de redressement moral en extrapolant de manière frappante la métaphysique dans laquelle doit se reconnaître la littérature que de toutes ses forces il tient à dénoncer tout en l'utilisant, « pour faire désirer le bien comme remède » à ces aberrations.

La méthode de mise en fiction retenue pour la neuvième strophe n'est pas moins originale que celle de la précédente, tout en s'appuyant à son tour sur la même thématique et la même stratégie. Maldoror y fait à nouveau entendre ses imprécations contre l'homme, et c'est encore un tableau apocalyptique qui se trouve offert à notre méditation. Le texte prophétique de Jean fournit cette fois-ci un nouveau modèle : l'homme se perd, car il écoute le faux prophète, il vénère un faux dieu, le pou. Dieu de dérision, semblable dans son attitude au Dieu sanguinaire et indifférent de tout à l'heure : « Jusqu'à quand garderas-tu » — demande Maldoror à l'homme — « le culte vermoulu de ce dieu, insensible à tes prières et aux offrandes généreuses que tu lui offres en holocauste expiatoire ? Vois, il n'est pas reconnaissant, ce manitou horrible, des larges coupes de sang et de cervelle que tu répands sur ses autels... ». L'homme persévère pourtant dans ce culte absurde : pourquoi ?... « ton raisonnement s'appuie sur cette considération qu'une divinité d'une puissance extrême peut seule montrer tant de mépris envers les fidèles qui obéissent à sa religion ».

Dans le discours de Maldoror s'entend déjà ici la voix du Ducasse des *Poésies*, mais il n'est encore question dans les *Chants* que de pousser à l'extrême le personnage du héros maudit, repoussoir du bien. Fidèle à son rôle de provocateur, Maldoror ne peut que pren-

dre ostensiblement le parti du dieu-pou, pour le mal qu'il fait à l'homme : « Je te salue, soleil levant, libérateur céleste, toi, l'ennemi invisible de l'homme ». Mais comprenons bien ce que Ducasse suggère par là : l'homme possède un ennemi mortel qu'il s'est lui-même créé, un dieu qu'il a chargé de toute sa propre cruauté, facteur de mal, à sa ressemblance — dieu d'indifférence et d'arbitraire mêlés.

Aussi Maldoror est-il le mieux à même, de par la lucidité que lui confère sa haine pour l'homme, de dévoiler ce que devrait être la conduite de ce dernier s'il voulait se débarrasser enfin de sa trompeuse conception et y substituer les « idées justes » que les *Poésies* finiront par livrer sans ruses ni déguisements littéraires. Seul Maldoror pouvait adresser au pou l'invocation suivante : « O pou, à la prunelle recroquevillée, tant que les fleuves répandront la pente de leurs eaux dans les abîmes de la mer ; tant que les astres graviteront sur le sentier de leur orbite ; tant que le vide muet n'aura pas d'horizon ; tant que l'humanité déchirera ses propres flancs par des guerres funestes ; tant que la justice divine précipitera ses foudres vengeresses sur ce globe égoïste ; tant que l'homme méconnaîtra son créateur, et se narguera de lui, non sans raison, en y mêlant du mépris, ton règne sera assuré sur l'univers, et ta dynastie étendra ses anneaux de siècle en siècle ».

C'est bien là un appel à la reconnaissance du « vrai Dieu » dont il s'agit, puisque le pou n'est qu'un dieu de substitution, engendré par la méconnaissance du vrai comme son négatif. Dieu imaginaire qui n'engendre que des discours sans substance. Quand il meurt (pour renaître aussitôt d'ailleurs dans « sa famille innombrable »), « on combine des phrases multicolores sur l'immortalité de l'âme, sur le néant de la vie, sur la volonté inexplicable de la Providence... ». Discours auxquels on peut préférer le silence, comme Maldoror dans la strophe précédente.

La leçon de ce chant, sur le plan religieux, est loin d'être originale si l'on considère le contexte idéologique et les débats d'époque visant à la réfutation du « scepticisme » (Cf. Gratry, passim ; Saisset : 1859 ; Vacherot : 1868 ; Bénard, in Franck : 1844). Mais la démarche adoptée par Ducasse est, elle, d'un bien plus grand raffinement, en ce qu'elle utilise la fiction pour faire clairement apercevoir au lecteur à quelles extrémités le conduisent des rêveries qui le charment par trop : fascination pour le mal, théories sur l'impasse sans solution de la nature humaine, adoration de faux dieux. Les *Poésies* résumeront cet engrenage implacable : « la mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute ; le doute est le commencement du désespoir ; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté ».

On commet donc le plus grave des contre-sens en prenant à la lettre, comme si Ducasse assumait ce qu'il reprend chez Byron ou Musset ou d'autres, les blasphèmes et les malédictions que Lautréamont est chargé de prêter à Maldoror. Etre de langage, synthèse littéraire, dans la fiction, des multiples stéréotypes créés par un siècle de « doute », Maldoror est un épouvantail rapiécé que Ducasse veut démystifier. Il exagère ses outrances au moment même où il en mine l'effet, en lui faisant d'une part tenir des discours contraires à

son caractère (appels à la foi, etc.) et en lui prêtant d'autre part une gesticulation verbale caricaturale, charge stylistique faite de l'accumulation des poncifs romantiques. Les *Chants* sont de ce fait un étonnant musée critique, un catalogue minutieux des lieux-communs dont il s'agit de dénoncer l'effet pervers : première forme du « plagiat » théorisée par la suite dans les *Poésies*, où l'on verra explicitement apparaître l'idée selon laquelle la critique de l'idéologie passe par une linguistique : « on ne rêve que lorsqu'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture. Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas » [9]. Ou encore : « Ne flattez pas le culte d'adjectifs tels que indescriptible, inénarrable, rutilant, incomparable, colossal, qui mentent sans vergogne aux substantifs qu'ils défigurent : ils sont poursuivis par la lubricité ».

La strophe suivante nous fera comprendre que l'ascèse linguistique dont les *Poésies* prôneront la nécessité tout en offrant l'exemple de leur concision et de leur vivacité elliptique, cette ascèse n'est pas le seul but poursuivi : c'est la pensée elle-même qu'il s'agira de réformer. C'est une pensée de la mesure, de l'ordre, un refus de brumeux et du métaphysique dont il recherche la victoire en bataillant de manière ironique et polémique contre ce qui lui répugne le plus : la délectation morose et l'asservissement passif au mal. Fondamentalement, la démarche de Ducasse consiste en un appel à la raison, mais une raison qui fait sa place à la foi. Comment s'étonner dès lors que dans les *Poésies* il en vienne à prôner un retour à Corneille, à Racine, pour annuler les effets désastreux d'un Musset ou d'un Baudelaire — dont il ne continue pas moins à admirer les qualités ? Néo-classicisme prenant tous les dehors d'une nouvelle avant-garde, il s'agit, à la suite de mouvements idéologiques qui s'expriment vers 1860 dans certains secteurs de la philosophie et de la science, de combattre le « doute » en affirmant les droits de la libre pensée.

9. Caro : 1855 : (...) c'est un délire qui soigne l'épithète, c'est un rêve qui calcule le mot à effet, c'est une hallucination qui prépare une grande surprise de style, c'est la comédie de la grande inspiration ; c'est le jeu simulé de la sibylle. Il semble que l'écrivain frémisse sur le trépied, et que l'oracle échappe avec conviction de sa plume ! Que le naïf lecteur se rassure ! Tous les frissons de l'inspiration sybylline sont comptés d'avance, et toutes ces convulsions de style sont des artifices prémédités ».

Voici aussi quelques-uns des très nombreux moments où Ducasse rencontre Poitou : « Notre littérature contemporaine (...) est marquée d'un caractère particulier : c'est que le mal, chez elle, au lieu d'être l'exception, a été la règle ».

« Immoralité systématique, (...) dépravation calculée ».

« Mettre à nu, en un mot, la détestable philosophie morale qui a fait depuis trente ans le fond de cette littérature, voilà le principal objet que nous nous proposons ».

« Où trouver, au milieu de ces négations et de ces doutes, le point fixe où devra s'attacher le premier anneau de la chaîne des devoirs » ?

« La confusion a été belle dans les idées morales, la distinction du bien et du mal est devenue si obscure, que romanciers et dramaturges en sont venus à les mêler la plupart du temps ensemble et à prendre presque indifféremment l'un pour l'autre ».

« A chaque pas vous y rencontrez (dans la littérature contemporaine) de ces héros hasardeux, archanges foudroyés, empreints d'une grandeur satanique, filous magnanimes, bandits généreux, assassins sublimes, qui sortent du bagne pour monter au Panthéon ».

« (...) ce goût malsain de la rêverie qui, à la longue, énerve la pensée, endort la volonté, et à force de mettre des fantômes à la place de la réalité, conduit à l'oubli du devoir et au dégoût de la vie ».

« Il y a dans le spectacle seul du mal une influence funeste. On dirait qu'il s'en exhale je ne sais quelles émanations malsaines qui à la longue ternissent les âmes les plus pures, comme les miasmes des marais inoculent lentement la fièvre ».

Fait significatif, les mathématiques représentent chez Ducasse l'argument de fond à partir duquel il croit pouvoir reconstruire toute une morale et toute une esthétique. La dixième strophe des *Chants* tente cette démonstration, d'ailleurs devenue classique chez les philosophes du temps, héritiers de Kant sur ce chapitre. Bien entendu, l'hymne fameux aux mathématiques n'est pas offert tel quel : si la ruse méthodologique de Ducasse doit rester fidèle à ses prémisses, il lui faut travailler à l'insérer dans le contexte satanique qui a produit jusque là la tonalité caractéristique des *Chants*. Fait absolument insolite pour un héros romantique, même voué au mal, c'est Maldoror lui-même qui se fait ici le porte-parole de la rationalité : « Arithmétique ! Algèbre ! Géométrie ! trinité grandiose ! triangle lumineux ! Celui qui ne vous a pas connues est un insensé » !

Le paradoxe de l'entreprise ducassienne est ici à son paroxysme : nulle frénésie vague n'est à l'origine de la haine de Maldoror pour l'humanité, nulle blessure secrète qui s'exprimerait par l'incohérence d'affects violents ou des fantasmes d'autant plus destructeurs qu'ils seraient moins précis. Maldoror n'est pas un nouveau René poursuivant des fantômes qui lui échappent, et son but est remarquablement précis : faire mal aux hommes, à cause de leur égoïsme, à cause de leur « méchanceté » — et pour ce faire les mathématiques seront la ressource morale où puiser la volonté d'agir : « A l'aide de cet auxiliaire terrible, je découvris, dans l'humanité, en nageant vers les bas-fonds, en face de l'écueil de la haine, la méchanceté noire et hideuse... ». « Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même » !

Le paradoxe prend toute sa dimension quand Ducasse revêt cet hymne aux mathématiques de tout l'humour supérieur dont est capable sa méthode de récupération et de détournement stylistiques : rien de plus « littéraire » que la déclamation que Maldoror leur adresse, semée de stéréotypes, de « tics » (le mot apparaît dans les *Poésies*), de poncifs sous la forme de métaphores et d'adjectifs rebattus qui font des mathématiques une triple et féminine allégorie à la manière des mythologies de version latine — « A l'aide de votre lait fortifiant mon intelligence s'est rapidement développées... ». Le comble de l'ironie est atteint quand Ducasse les fait émerger en pleine littérature, réécrivant Musset : « pendant mon enfance, vous m'apparûtes, une nuit de mai, aux rayons de la lune, sur une prairie verdoyante, aux bords d'un ruisseau limpide, toutes les trois égales en grâce et en pudeur, toutes les trois pleines de majesté comme des reines. Vous fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur, et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. Alors, j'accourus avec empressement, mes mains crispées sur votre manne féconde... ».

Le discours de *La nuit de Mai*, poussé jusqu'à la caricature, se trouve détourné à des fins sans rapport avec celles de Musset. Tout le texte est ainsi fait d'images dont chacune fait ressortir le clinquant artificiel de l'autre.

Mathématiques de la vertu

La leçon que ce travail stylistique est chargé de faire passer est, quant à elle, parfaitement orthodoxe. De toutes les vertus reconnues aux mathématiques, sciences peu romantiques, la première est d'apporter de la clarté aux esprits qui les fréquentent : « Il y avait du vague dans mon esprit, un je ne sais quoi épais comme de la fumée... Vous avez mis, à la place, une froideur excessive, une prudence consommée et une logique implacable ». Comme le *Précis de Philosophie* de Bénard, Lautréamont croit que « les mathématiques développent l'esprit philosophique » (Bénard : 1845 ; cf. aussi Cournot : 1851, 1861). En effet, « la terre ne montre (à l'homme) que des illusions et des fantasmagories morales », là où les mathématiques font « luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers ». Les *Poésies* diront de leur côté : « Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers... ».

Ducasse accepte sans réserve, dans de telles déclarations, ce que dit Biéchy dans son livre sur *l'Induction* (1859), cité dans les *Poésies* : « Les œuvres les plus pures, les plus parfaites de l'esprit sont les sciences mathématiques, les sciences exactes par excellence, et c'est dans l'étude des procédés qu'il y suit, que se découvrent le mieux les lois qu'il suit soit dans la conception des idées et les jugements de la raison, soit dans les procédés du raisonnement inductif ». Ces qualités intellectuelles sont pour Ducasse indissociables des vertus morales qu'elles engendrent. Maldoror remercie donc ces sciences « pour les qualités étrangères », leur dit-il, « dont vous avez enrichi mon intelligence », mais surtout, ajoute-t-il, « vous me donnâtes la froideur qui surgit de vos conceptions sublimes, exemptes de passion », sans compter « la prudence opiniâtre qu'on déchiffre à chaque pas dans vos méthodes admirables de l'analyse, de la synthèse et de la déduction », le tout couronné par « la logique, qui est comme l'âme elle-même de vos enseignements, pleins de sagesse », « avec ses syllogismes... ». Le sixième chant appliquera ces idées, en affirmant : « la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée (...) mon intention est d'entreprendre, désormais, la partie analytique ».

Froideur, prudence, sagesse logique : telles sont donc les vertus premières qui peuvent s'acquérir dans le commerce des mathématiques. Pédagogie de la vertu fondée sur une gymnastique de la raison. Lautréamont ne se contente pas ici de faire un rappel contingent aux stéréotypes de la discipline intellectuelle, il fait au contraire de leur réaffirmation le moment antithétique d'un raisonnement global dont la thèse est un condensé de ses positions métaphysiques. Il ne s'agit de vanter les mathématiques que pour décrier l'homme. Pour une « imagination » supérieure, une question fondamentale se pose en effet : « Elle se demande, penchée vers le précipice d'un point d'interrogation fatal, comment se fait-il que les mathématiques contiennent tant d'imposantes grandeurs et tant de vérité incontestable, tandis que, si elle les compare à l'homme, elle

ne trouve en ce dernier que faux orgueil et mensonge ».

Avec emphase, avec la grandiloquence affectée qui souligne le caractère citationnel du texte, Lautréamont développe le thème, en particulier quand il s'agit de faire porter l'antithèse sur la temporalité propre à l'homme face à l'éternité dont jouissent les mathématiques : « Vous, vous restez toujours les mêmes. Aucun changement, aucun air empesté n'effleure les rocs escarpés et les vallées immenses de votre identité » ; « la fin des siècles » les verra « siéger à la droite vengeresse du Tout-Puissant », « tandis que l'humanité, grimaçante, songera à faire ses comptes avec le jugement dernier ». Les mathématiques possèdent un visage « divin », face à « la petitesse de l'humanité et son incomparable folie ». La raison et la rigueur d'un côté, l'humanité morale livrée à ses passions de l'autre : depuis Pascal, l'antithèse est devenue lieu commun, présente qu'elle était déjà dans notre culture depuis l'antiquité. Mais il fallait Ducasse pour que ce topos discursif actif dans la philosophie devînt le moteur intellectuel d'une fiction, d'un mythe — passage du logos au mythos — mais il ne fait en cela qu'extrapoler une tendance profonde de l'idéologie romantique pour qui la poésie ne saurait se contenter des beautés réglées du langage : elle veut encore se mêler de philosopher en revivifiant la rhétorique par l'ontologie.

Il est donc clair que le travail des *Chants* consiste dans une large mesure à rendre possible l'inscription d'un certain discours philosophique dans un univers de fiction. Dans la strophe à l'Océan, nous avions déjà vu s'esquisser une thématique très voisine, mais elle s'inscrivait très naturellement dans une tradition lyrique déjà bien fournie en méditations sur les enseignements à tirer de la contemplation de la mer. Ici au contraire, Ducasse centre sa « poésie » de manière ouverte sur un objet, les mathématiques, que la tradition lyrique a bien rarement évoqué, même au dix-huitième siècle. Et ce n'est pas le moins étonnant de ce passage que le choix fait par Ducasse d'un style ostensiblement déclamatoire et romantique pour chanter un sujet dont la première vertu est de combattre ce qui fait les traits les plus typiques de la poésie romantique. Où trouverait-on chez Byron un héros susceptible de se servir d'une telle « arme empoisonnée » dans sa « lutte contre l'homme » ? Et c'est pourtant bien l'inspiration romantique qui s'exprime ici, avec ses formes convenues, sa métaphorique codée : « Je m'en servis pour rejeter avec dédain les jouissances éphémères de mon court voyage et pour renvoyer de ma porte les offres sympathiques, mais trompeuses, de mes semblables ».

A vrai dire, tout est fait pour nous tromper dans un tel texte, car Maldoror n'est nullement un « vrai » héros noir. S'il a choisi le mal, c'est pour nous édifier, pour mieux nous alerter sur les dangers qui nous guettent et nous amener à préférer la logique du bien — qu'il se charge d'ailleurs lui-même de nous inculquer pour peu que nous soyons attentifs à son discours. Maldoror n'est pas l'émanation d'un désespoir littéraire, mais le leurre d'une pensée de la raison et de l'espérance. La déclamation n'est jamais dans les *Chants* le signal codé d'un épanchement sincère de l'âme transportée, la métaphore

n'est jamais le symbole d'une soumission à l'école : déclamation et métaphore sont toujours des citations. Pour Ducasse, la critique et le renversement du nihilisme plus ou moins explicite qui anime le romantisme passent avant tout par le délitement de son signifiant. Nous assistons à un déplacement généralisé d'une doxa chargée d'amener sa propre perte par l'inversion du signe de ses contenus. Seul un recours au mythe, au récit, à la fiction, peut opérer sans lourdeur dogmatique une telle subversion.

Il fallait donc un « héros » qui puisse « agir » des concepts ; il fallait un sujet autre que l'auteur véritable pour lui faire tenir au moment voulu des discours inassignables à un réel. Maldoror est ce héros de langage et ce suppôt d'ambiguïté, traquant une conception dévoyée de l'homme au fil d'une narration qui ne paraît capricieuse que parce que son auteur n'y croit pas et veut qu'à notre tour nous cessions d'y ajouter foi.

Le procédé qui cherche à réaliser la fusion d'un discours et d'un récit, d'une leçon et d'une fiction, se trouve appliqué de manière particulièrement complexe dans la onzième strophe. Au niveau idéologique, nulle surprise : c'est une fois de plus l'opérateur de disjonction bien/mal qui pose les enjeux ultimes de la narration, mais ces deux instances ne s'inscrivent dans le récit qu'après avoir subi des manipulations « transformationnelles » dont la strophe est pour l'essentiel le résultat, partiellement aussi la représentation.

Une première transformation consiste très simplement en une personnification de ce qui ne resterait qu'un concept si nous demeurions dans un genre discursif : le mal trouve donc à s'incarner dans Maldoror, dont toutes les actions en font un signifiant pour ce signifié. Face à cette première entité, le bien se trouve lui aussi personnifié, il devient personnage. Rien là que de très banal encore : le thème de la lutte entre le bien et le mal ne manque pas de modèles paradigmatiques, et il s'agit peut-être même du paradigme le mieux pourvu de tous grâce à de multiples textes sacrés produits par toutes les traditions religieuses, sans compter leurs versions profanes. Thème fécond s'il en est. Mais nous pouvons attendre de Ducasse qu'il se distingue une fois de plus de ses « prédécesseurs » dans la reprise qu'il opère de ce motif rebattu.

Maldoror ne se trouve pas confronté d'emblée à un adversaire symbolique, encore qu'il y ait bien symbole, mais plus complexe qu'une simple allégorie. Il va avoir affaire à une lampe, mais pas n'importe laquelle : « On dit que tes lueurs éclairent, pendant la nuit, la tourbe de ceux qui viennent adorer le Tout-Puissant et que tu montres aux repentis le chemin qui mène à l'autel ». Nous reconnaissons bien sûr dans cette lampe celle qui, dans les églises, signale la présence dans le tabernacle du Saint-Sacrement. Notons cependant que Ducasse évite les précisions qui situeraient de manière trop univoque l'adversaire de Maldoror. Il ambiguïse la référence trop manifeste en multipliant au cours de la strophe les désignations de

lieu très différentes : il s'agit tantôt de « cathédrales », tantôt de « basiliques », tantôt encore d'« églises » ou même de « mosquées sacrées » sinon de « misérable pagode ».

Peut-être faut-il en conclure que Ducasse entend s'en tenir à des allusions d'ordre général à une divinité indifférente aux confessions qui prétendent la représenter. Fidélité à une position que l'on ne peut qualifier que de spiritualiste, sans plus. Ducasse fera en effet toujours la différence entre la croyance en Dieu, dont il affirme la nécessité, et celle qui s'attache à des dogmes trop spécifiques. Il le dira très directement dans les *Poésies* : alors qu'il y appelle à ne pas renier « la sagesse de Dieu », il pose que « les religions sont le produit du doute », de même que « le principe des cultes est l'orgueil ». Il attribuera d'ailleurs à la divinité un nom nouveau, « Elohim », qui évite les références à quelque culte particulier que ce soit. Le cadre théologique dans lequel il faut situer la strophe et les événements qu'elle contient n'est donc pas celui qu'une religion spécifique aura posé d'avance. Seuls certains éléments textuels ou figuraux se trouvent repris à la tradition chrétienne, mais c'est pour être mis aussitôt au service d'une démonstration de portée philosophique tout à fait générale.

Nous constatons ainsi que la lampe rencontrée dans cette strophe se trouve interprétée par Maldoror comme une sorte de dispositif de détection du mal et nullement comme l'indice d'une présence divine : « ... quand mes pieds foulent le basalte des églises, dans les heures nocturnes, pourquoi te mets-tu à briller d'une manière qui, je l'avoue, me paraît extraordinaire ? ». « Et quand je me retire après avoir blasphémé, tu deviens inaperçue, modeste et pâle, sûre d'avoir accompli un acte de justice ». Cette fonction de signalisation, après les métamorphoses dont le récit permet la mise en fiction particulière à la strophe, la lampe la retrouvera, mais ses manifestations seront codées de façon inverse à ce qui prévalait d'abord : « Quand il passe sur les ponts un être humain qui a quelque chose sur la conscience, elle éteint subitement ses reflets... ».

En passant de l'intérieur, qu'elle désigne comme espace sacré, à l'extérieur profane, la lampe-symbole change d'exposant, mais elle n'en demeure pas moins le signifiant du bien. On voit donc que, même sous cette première forme, l'adversaire auquel se mesure Maldoror n'est pas des plus communs, mais il sait tout de suite y reconnaître ce que le lecteur a peut-être quelque peine à identifier : « Je ne prétends pas que, lorsque je ne te fais rien, tu te comportes sciemment d'une manière qui me soit nuisible... » ; « Il croit voir une espèce de provocation, dans l'attitude de cette lampe, qui l'irrite au plus haut degré ».

Maldoror ayant réussi à faire tomber la lampe de son plafond, elle se transforme d'elle-même, développant ainsi ingénieusement les virtualités de son intertexte. Elle n'est plus simplement un signal, elle n'est plus même un symbole : sa métamorphose lui donne rang de personnage. Le combat peut avoir lieu, mise en fiction qui va faire ressortir d'abord la scène paradigmatique de la

Genèse (32 23) où l'on voit Jacob affronter l'Ange (à moins qu'il ne s'agisse de Dieu lui-même) : « Il saisit la lampe pour la porter dehors, mais elle résiste et grandit. Il lui semble voir des ailes sur ses flancs, et la partie supérieure revêt la forme d'un buste d'ange. Le tout veut s'élever en l'air pour prendre son essor ; mais il le retient d'une main ferme ». Ducasse prend soin, ici encore, de n'utiliser qu'un langage distancié : ses apologues refusent les facilités et les dangers du merveilleux. Maldoror garde la tête froide et son discours demeure analytique : « Je n'aime pas ce phénomène d'optique, qui n'est mentionné, du reste, dans aucun livre de physique », s'exclame-t-il devant les « nuances blanches de la lumière électrique » que la langue fait tout à coup miroiter. Souhaitant ensuite que la lampe s'anime, il remarque : « Mais, le moyen qu'une lampe se change en homme ; ce n'est pas naturel » ; et quand, pour finir, la lampe se métamorphose quand même, il se contente d'observer : « Une lampe et un ange qui forment un même corps, voilà ce que l'on ne voit pas souvent ».

L'indication est claire : toute la scène est certes symbolique, mais ses significations, comme les moyens textuels de la symbolisation, sont parfaitement maîtrisés et tenus à distance. Rappelons-nous à quels lecteurs Lautréamont adresse ses *Chants* : des lecteurs tout de sang-froid, qui doivent savoir distinguer l'élément critique des récits de leur habillage de convention, à la mesure d'un héros-narrateur tel que le présentait la strophe à l'Océan (« Je me propose, sans être ému, de délcamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez maintenant entendre »). Ce n'est pas de tels lecteurs qui pourront prendre au pied de la lettre un récit apologétique. La strophe se conclut d'ailleurs sur une clé sans équivoque : « ... il aperçoit dans les airs une forme noirâtre, aux ailes brûlées, qui dirige péniblement son vol vers les régions du ciel. Ils se regardent tous les deux pendant que l'ange monte vers les hauteurs sereines du bien, et que lui, Maldoror, au contraire, descend vers les abîmes vertigineux du mal... ».

Citations

Il ne suffit pas à Ducasse cependant de réaffirmer une leçon, une morale. L'effet de distanciation critique doit à chaque fois accompagner le récit pour qu'il devienne démonstration. Le moyen retenu pour obtenir cet effet, nous l'avons vu déjà à de nombreuses reprises, consiste à construire un texte entièrement citationnel qui mette en jeu le processus de reconnaissance à partir de quoi la lecture devient consciente des règles qu'elle applique à sa propre élaboration. Au-delà donc du rappel idéologique sur la lutte du bien et du mal, ce qui insiste dans ce texte, c'est l'apport propre de ce que nous avons nommé les « figures » de mise en fiction, qui ajoutent à la signification globale de la strophe leur contribution propre.

Nous avons insisté sur la figure classique de la lutte avec l'Ange : la dernière scène de la strophe nous reconduit plutôt à la fiction hugolienne de *La Fin de Satan*. Elle est évidente et nous ne nous y arrêterons pas, car il existe une autre couche intertextuelle plus riche encore, à repérer dans la reprise par Ducasse d'un poème de Vigny, revu et « corrigé » — selon l'expression des *Poésies*. Il s'agit d'*Eloa*, dont le sous-titre (« ou la sœur des anges ») nous rappellera encore un autre passage des *Poésies* II où Ducasse, corrigeant Pascal qui voulait faire que l'homme « comprenne qu'il est un monstre incompréhensible », lui oppose qu'au contraire « il parvient à comprendre qu'il est la sœur de l'ange ». Arrêtons-nous donc un peu longuement sur ce texte pour montrer avec quelque détail la technique appliquée par Ducasse dans le procès de « correction » qu'il lui fait subir.

Eloa, qui fait partie des *Poèmes antiques et modernes* depuis l'édition de 1829, avait d'abord été publié en plaquette en 1824. L'influence de ce texte sur *La chute d'un ange* et sur le Hugo de *La fin de Satan* est connue et ce poème, fort notoire par conséquent, faisait naturellement partie de la bibliothèque romantique sur laquelle Ducasse travaillait. Il faut cependant remarquer incidemment qu'il n'est nulle part question de Vigny dans les *Poésies*, même dans la liste des « Grandes-Têtes-Molles de notre époque ». Ce silence indique-t-il une relative approbation de la part de Ducasse ? L'hypothèse est plausible, puisque l'attention portée par Ducasse à Eloa paraît exclure l'indifférence.

Tout comme dans les *Chants*, c'est d'une lampe que, dans *Eloa*, surgit un ange. Lampe faite pour recueillir une larme du Christ :

> Il pleura. — Larme sainte à l'amitié donnée,
> Oh ! vous ne fûtes pas aux vents abandonnée !
> Des Séraphins penchés l'urne de diamant,
> Invisible aux mortels, vous reçut mollement,
> Et comme une merveille, au Ciel même étonnante,
> Aux pieds de l'Eternel vous porta rayonnante.
> De l'œil toujours ouvert un regard complaisant
> Emut et fit briller l'ineffable présent ;
> Et l'Esprit-Saint, sur elle épanchant sa puissance,
> Donna l'âme et la vie à la divine essence.
> Comme l'encens qui brûle aux rayons du soleil
> Se change en un feu pur, éclatant et vermeil,
> On vit alors du sein de l'urne éblouissante
> S'élever une forme et blanche et grandissante.
> Une voix s'entendit qui disait : « Eloa » !
> Et l'Ange apparaissant répondit : « Me voilà » !

Hormis ce point de départ commun, il faut cependant dire que les deux textes diffèrent radicalement, mais de telle sorte qu'il est possible de tenter d'interpréter le sens du détournement opéré par Ducasse. Tout d'abord, alors que chez Vigny Eloa est « une » ange, l'ange-lampe des *Chants* reste au masculin. Ceci peut s'expliquer par l'opposition qui se marque ensuite entre les deux textes : chez Vigny, Eloa sera tentée et séduite par Satan ; chez Ducasse, il s'agit d'un combat auquel l'ange défié est provoqué par Maldoror. Notons

encore que là où, chez Vigny, Eloa reste sans recours prisonnière de Satan, l'ange parvient chez Lautréamont à échapper à l'étreinte mortelle de Maldoror. Pourquoi une telle réécriture ? Comprenons-en la portée critique : Ducasse paraît avoir voulu opposer au pessimisme de Vigny, qui permet le triomphe du Mal, l'échec de celui-ci, incarné par Maldoror, à défaire le Bien — « l'ange monte vers les hauteurs sereines du bien » tandis que Maldoror « descend vers les abîmes vertigineux du mal ».

Le bien et le mal restent pour Ducasse irréductibles l'un à l'autre — ce qui n'empêche qu'il y ait entre eux la complicité que l'on sait, rappelée dans cette strophe (« Ce regard les noua d'une amitié éternelle) ». Mais Maldoror persévère avant tout dans son rôle de modèle négatif, acharné à poursuivre son combat sans espoir : « Il est glorieux, d'après lui, de vaincre tôt ou tard le Grand-Tout, afin de régner à sa place sur des légions d'anges aussi beaux ». L'ange lui échappe donc, non sans lui témoigner son « amitié », nous l'avons vu, mais d'une manière qui rappelle le point de départ de tout l'épisode tel que Ducasse paraît l'avoir trouvé dans *Eloa* : « Celui-ci lui fait comprendre, sans parler, qu'il reprendra sa forme primitive, à mesure qu'il montera vers le ciel ; laisse tomber une larme, qui rafraîchit le front de celui qui lui a donné la gangrène ; et disparaît peu à peu, comme un vautour, en s'élevant au milieu des nuages ».

Par le biais de ces images, de cette figure qui reprend la scène évangélique de l'Ascension, nous comprenons quelle leçon nous est donnée : si Maldoror représente bien le mal qui habite l'homme et que celui-ci veut ignorer, si l'ange lui représente bien l'autre dimension de lui-même, la strophe tout entière veut nous inciter nous aussi, par l'exemple de la charité incarnée par l'ange, à « monter vers le ciel », vers « les hauteurs sereines du bien ».

Le second volet de la strophe ne fait d'ailleurs que développer et renforcer l'apologue. Nous y voyons la lampe, jetée à la Seine par Maldoror, naviguer dans le courant et s'éteindre « quand il passe sur les ponts un être humain qui a quelque chose sur la conscience ». Les menaces proférées par Maldoror à son encontre dans la première partie sont reprises ici textuellement, mais, et c'est là que réside l'insistance qui re-marque la leçon à laquelle nous devons être attentifs, elles sont reprises en autant seulement qu'elles ne sont pas réalisées. En promettant à la lampe de la jeter dans la Seine, Maldoror lui avait dit : « Là, je te permettrai de briller autant qu'il me sera agréable ; là, tu me nargueras avec un sourire inextinguible ; là, convaincue de l'incapacité de ton huile criminelle, tu l'urineras avec amertume ». Or, c'est tout le contraire qui se produit — si Maldoror espérait bien par là mettre la lampe en position de vaincue : « Ses lueurs, blanches comme la lumière électrique, effacent les becs de gaz qui longent les deux rives, et, entre lesquels, elle s'avance comme une reine, solitaire, impénétrable, avec un sourire inextinguible, *sans que son huile se répande avec amertume* ». (Souligné dans le texte — équivalent on le sait dans la pratique typographique du dix-neuvième siècle à une citation entre guillemets).

Ainsi la lampe est-elle confirmée dans sa signification métaphysi-

que (elle symbolise l'univers où règne le bien) et dans sa signification morale (elle est la pierre de touche lumineuse de la mauvaise conscience). Ducasse démontre une fois de plus par là sa maîtrise dans le maniement d'une rhétorique à double détente, fondée sur les ressources du déplacement et de la réinscription intertextuelle : s'il nous présente d'un côté le spectacle du mal dans toute sa cruauté symbolique, c'est pour mieux faire passer, de l'autre, la leçon philosophique où triomphe son exact contraire.

C'est encore à Vigny que nous ramène la douzième strophe, en même temps qu'elle pointe par anticipation du côté des *Poésies*, offrant sur un même thème des positions contrastées. Notons que Vigny ne jouera peut-être ici que le rôle d'un « souvenir-écran » ; simple repère, mais qui permet de situer la série thématique traditionnelle à laquelle le texte de Ducasse se rattache, en laissant ainsi « nommer » son intertexte. Le thème général de la strophe paraît en effet très voisin de celui que traite *Le Mont des Oliviers*. D'abord parce qu'il s'agit dans les deux cas d'une prière : prière adressée par un Maldoror enfant à Dieu, et rapportée par un Maldoror présumé adulte, aux fins d'expliquer au lecteur son caractère (« Après ces commencements, étonnez-vous de me trouver tel que je suis ! ») ; prière aussi le discours qu'adresse à Dieu le Christ de Vigny.

A vrai dire, il s'agit plutôt dans le cas de Maldoror d'un réquisitoire, qui n'est qu'enchâssé dans une adresse qui se contente de respecter explicitement les formes codées de la prière, considérée comme un acte dépourvu de sens et néanmoins exigé par Dieu de la manière la plus instante : « O Créateur de l'univers, je ne manquerai pas, ce matin, de t'offrir l'encens de ma prière enfantine ». « Tu es le Tout-Puissant, je ne te conteste pas ce titre... ». « Je préfère plutôt te faire entendre des paroles de rêverie et de douceur... Oui, c'est toi qui as créé le monde et tout ce qu'il renferme. Tu es parfait ». Deux thèmes s'entrecroisent donc dans la strophe : le premier se rapporte à toute une tradition romantique, reprise par Vigny, et le second amorce un raisonnement qui ne sera pleinement souligné que dans les *Poésies*.

Dans un premier temps, le Créateur se trouve mis en accusation. Dieu est le grand responsable de l'existence du mal : « Si, quand il te plaît, tu envoies le choléra ravager les cités, ou la mort emporter dans ses serres, sans aucune distinction, les quatre âges de la vie, je ne veux pas me lier avec un ami si redoutable ». Ces actions sont « les jeux inconcevables » d'une « imagination de tigre ». Maldoror veut bien admettre jusqu'à un certain point l'inconscience ou l'irresponsabilité limitée de Dieu, puisque il peut se faire que « le mal et le bien, unis ensemble, se répandent en bonds impétueux de ta royale poitrine gangrenée, comme le torrent du rocher, par le charme secret d'une force aveugle ; mais, rien ne m'en fournit la preuve ». Mais cette concession n'est que de rhétorique. La vraie conviction de Maldoror s'exprime tout autrement : « La bonté n'est qu'un assemblage de syllabes sonores ; je ne l'ai trouvée nulle part. Tu laisses trop percer ton caractère ; il faudrait le cacher avec plus d'adresse ».

Vigny développait de son côté des arguments assez voisins dans son *Mont des Oliviers* (paru dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er juin 1843, sauf la dernière strophe, datée de 1862), ramenant les misères terrestres à des causes typiquement ducassiennes. Le Christ de Vigny s'adresse ainsi à Dieu :

> Mais je vais la quitter, cette indigente terre,
> N'ayant que soulevé ce manteau de misère
> Qui l'entoure à grands plis ; drap lugubre et fatal,
> Que d'un bout tient le Doute et de l'autre le Mal.
> Mal et Doute ! En un mot je puis les mettre en poudre ;
> Je les avais prévus, laissez-moi vous absoudre
> De les avoir permis. — C'est l'accusation
> Qui pèse de partout sur la Création !

« Mal » et « Doute » : ces deux termes peuvent schématiquement résumer, le premier les *Chants*, le second les *Poésies*. Ils peuvent à eux deux rendre compte de la dialectique immanente à toute l'entreprise de Ducasse. Si les *Chants* se préoccupent en effet de mettre en évidence le mal présent dans l'homme pour amener celui-ci à s'examiner enfin sans complaisance, les *Poésies* déplacent l'accent et tentent de mettre fin à l'exploitation de ce qui n'est plus devenu dans la littérature contemporaine qu'un cliché, un tic — le doute, machine à faire des succès en pervertissant les lecteurs. Le « pourquoi ? » de Vigny, aussi sincère qu'il puisse être, possède tous les traits reprochés par Ducasse au scepticisme, dont il reprend le discours dans les *Chants* :

> Et pourquoi pend la mort comme une sombre épée
> Attristant la Nature à tout moment frappée ;
> Si le Juste et le Bien, si l'injuste et le Mal
> Sont de vils accidents en un cercle fatal,
> Ou si de l'univers ils sont les deux grands pôles,
> Soutenant Terre et Cieux sur leurs vastes épaules ;
> Et pourquoi les Esprits du mal sont triomphants
> Des maux immérités de la mort des enfants ;

L'accord de Maldoror et du Christ de Vigny s'arrête cependant à cette liste des reproches traditionnellement faits à Dieu. Dans la célèbre strophe ajoutée à son poème, « le silence », Vigny préconisait en effet une sorte de rupture :

> S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Ecritures
> Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté
> Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
> Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
> Le juste opposera le dédain à l'absence
> Et ne répondra plus que par un froid silence
> Au silence éternel de la Divinité.

Maldoror ne prétend pas, lui, au titre de « juste ». Bien qu'il paraisse d'abord approuver cette position, en reprenant la forme du conditionnel (« Si, par une seule manifestation de ta pensée, tu peux détruire ou créer des mondes, mes faibles prières ne te seront pas utiles... »), son attitude se justifie semble-t-il par la prudence (« Non pas que la haine conduise le fil de mes raisonnements ;

mais, j'ai peur, au contraire, de ta propre haine, qui, par un ordre capricieux, peut sortir de ton cœur... »). Pure dénégation en réalité, car c'est bien la haine qui la motive, et non la stoïque indifférence de Vigny (« Je ne désire pas te montrer la haine que je te porte et que je couve avec amour... »). L'arrangement que Maldoror propose alors au Créateur va désormais être l'expression de l'attitude profonde de l'homme vis-à-vis de Dieu, telle que Ducasse la dénoncera dans les *Poésies* : doute, hypocrisie, duplicité. C'est un pacte de non-agression fondé sur la méfiance réciproque, les deux contractants s'obligeant, dans l'imagination de l'homme-Maldoror, à quelques concessions.

Maldoror refuse d'avoir quoi que ce soit à faire avec Dieu, un Dieu qui sonderait les reins et les cœurs : « Sache que je préférerais me nourrir avidement des plantes marines d'îles inconnues et sauvages, ...que de savoir que tu m'observes, et que tu portes, dans ma conscience, ton scalpel qui ricane ». En échange de cette abstention de la part de Dieu, de sa renonciation à son rôle traditionnel de juge, Maldoror (l'homme) consent à respecter les formes extérieures de la prière : « A part ces réserves faites sur le genre de relations plus ou moins intimes que je dois garder avec toi, ma bouche est prête, à n'importe quelle heure du jour, à exhaler, comme un soufle artificiel, le flot de mensonges que ta gloriole exige sévèrement de chaque être humain... ». Prière du bout des lèvres dont Maldoror livre même un exemple : « Oui, c'est toi qui as créé le monde et tout ce qu'il renferme. Tu es parfait, aucune vertu ne te manque », etc.

La conduite de Maldoror envers Dieu, on le notera, ne diffère en rien de celle qu'il proclame volontiers vouloir suivre envers l'homme, mais c'est que chez lui le procès du Créateur n'a de sens que par celui qu'il intente à la créature. Reprenant à sa manière le mot de Voltaire selon qui, si Dieu a créé l'homme à son image, l'homme le lui a bien rendu, Ducasse insiste sur le jeu des ressemblances qui font que chacun de ses héros — l'homme, Maldoror et Dieu — sont des images les uns des autres. Maldoror, c'est l'homme réel qui a projeté par dénégation sa propre essence dans la construction d'un Dieu imaginaire auquel il prête ses propres défauts pour les lui reprocher : « Les hommes, eux, mettent leur gloire à t'imiter ; c'est pourquoi la bonté sainte ne reconnaît pas son tabernacle dans leurs yeux farouches : tel père, tel fils ». Lautréamont reprend là le grand axe thématique des *Chants*, et Maldoror n'est à sa manière qu'un portrait de cet homme que Ducasse condamne, cet homme qui rejette sur une divinité qui n'en peut mais sa propre responsabilité, tout en feignant de lui adresser des hymnes qui ne reflètent nullement sa pensée. Dominé par le mal, l'homme se condamne lui-même au mensonge de la prière, en contradiction avec ce qu'il sait de son propre caractère.

Dans les *Poésies*, Ducasse y insistera avec une grande force, voyant là le piège hypocrite des religions. Il rejoint ainsi en partie la conclusion de Vigny, mais il fait un pas de plus, un très grand pas, en affirmant que l'abstention ne suffit pas, qu'il faut tirer un trait sur toute la rhétorique issue du doute en en prenant franchement et

délibérément le contre-pied. De là ce qui ne peut se décrire que comme un véritable volontarisme de la vertu et du bien : « Je n'accepte pas le mal, l'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute ». C'est toute la prière de Maldoror qui se trouve récusée, et le personnage de Maldoror lui-même en tant qu'il figure le dernier des « antéchrists » : « Les hymnes à Elohim habituent la vanité à ne pas s'occuper des choses de la terre. Tel est l'écueil des hymnes ». Et plus nettement encore : « Le principe des cultes est l'orgueil. Il est ridicule d'adresser la parole à Elohim, comme ont fait les Job, les Jérémie, les David, les Salomon, les Turquéty. La prière est un acte faux. La meilleur manière de lui plaire est indirecte, plus conforme à notre force. Elle consiste à rendre notre race heureuse ».

Formidable « changement de méthode », on le voit. Ducasse, désenchanté et ayant compris les ambiguïtés de sa première manière, en arrivera donc à prôner une position tout à fait contradictoire par rapport à ce que Lautréamont aura fait dire à Maldoror. La vertu polémique de ce personnage, sa fonction critique, s'en trouvent éclairées, puisqu'il s'agit alors d'une reprise caricaturale de l'idéologie sceptique prédominante dans tout un courant du romantisme. Si la strophe visait bien le poème de Vigny que nous avons rappelé, elle ne se proposait de le critiquer que comme un des modèles quasi-archétypaux de ce qui était devenu un lieu commun de la « métaphysique » littéraire.

La grande pensée de Ducasse à travers ces diverses manifestations peut se résumer ainsi : l'homme d'abord. Dieu retrouve sa dignité, et sa non-intervention dans les affaires humaines cesse d'être personnalisée, elle ne sera plus interprétée comme de l'indifférence ou de la cruauté. De là la condamnation que passent les *Poésies* contre la prière, en faisant un choix d'exemples très significatif. Job est évidemment l'exemple le plus classique du dialogue avec Dieu (nous le retrouverons plus loin dans les *Chants*, devenu « figure » intertextuelle), et Jérémie apparaît sans doute lui aussi dans la liste en raison de l'extrême « humanisation » de Dieu dans ses « jérémiades », puisqu'il en fait un interlocuteur avec qui l'échange est d'abord affectif, déjà « romantique », aux antipodes de ce que Ducasse énonce dans les *Poésies* : « Je me figure Elohim plutôt froid que sentimental ».

L'animalité

La treizième strophe offre à nouveau une méditation narrative dont la thématique profonde s'articule autour du discours sur le semblable. Mais le déport de ce discours vers les registres inquiétants de l'animalité, dont le langage insiste et les figures s'imposent, introduit un excès, une démesure qui traduit peut-être une ironie vis-à-vis des prémisses sur lesquelles toute la strophe repose : l'homme « mauvais » est assimilable à un animal féroce. La relation antinomique du bien et du mal, leur incompossibilité (pour repren-

dre un terme que G. Deleuze trouve chez Leibniz) qui font aux yeux de Lautréamont l'insoutenable de la réalité humaine, orientent en effet comme toujours le cadrage éthique de l'apologue où Maldoror se donne pour plus animal que l'animal même, devenu féroce au spectacle intolérable des humains : « Je n'étais pas aussi cruel qu'on l'a raconté ensuite, parmi les hommes ; mais, des fois, leur méchanceté exerçait des ravages persévérants pendant des années entières. Alors, je ne connaissais plus de borne à ma fureur ; il me prenait des accès de cruauté, et je devenais terrible pour celui qui s'approchait de mes yeux hagards, si toutefois il appartenait à ma race. Si c'était un cheval ou un chien, je le laissais passer : avez-vous entendu ce que je viens de dire » ?

La férocité, c'est l'animalité dans l'animalité, comme le souligne la référence ici à ces animaux « domestiqués » par excellence que sont le cheval et le chien. D'autant plus acharné contre l'homme qu'il lui ressemble plus, Maldoror exhibera l'inhumanité dont il est capable en tant qu'homme, en déplaçant les frontières apparentes de l'espèce. Pathétique désir de fuite transformé en mouvement de transgression qui le jettera littéralement dans les bras d'une métaphore, pour y désigner l'intensité d'une reconnaissance.

Il n'y parviendra, comme au terme extasié de sa recherche et de sa fuite, qu'après avoir d'abord assumé tous les dehors rhétoriques de la cruauté, hérités peut-être de Sade et certainement du roman noir. Le spectacle d'un vaisseau qui sombre sera, par exemple, un spectacle « gracieux », par renversement du pathos généralement associé à la scène classique en littérature du naufrage. Ducasse réécrit le stéréotype, le mime pour le miner : reprise nihiliste de *Paul et Virginie* (dont la lecture, aux effets désastreux, est évoquée dans les *Poésies*), de *Melmoth*, ou du *Don Juan* de Byron — parmi tant d'autres.

L'identification spontanée au semblable — en l'occurence un naufragé — se trouve radicalement refusée : l'horreur éprouvée au spectacle de la mort de l'autre se convertit en jouissance, en une extase dont l'expression prend des accents de lyrisme sadien : « O ciel ! comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés ? Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables ». La portée rhétorique du mécanisme de subversion est elle-même soulignée quand la figure de la comparaison subit une mise en fiction pour devenir un moment du récit : « Je m'enfonçais dans la joue la pointe aiguë d'un fer, et je pensais secrètement : 'Ils souffrent davantage'. J'avais, au moins, ainsi, un terme de comparaison ».

Moins spectaculaire mais non moins fortement intégrés à la strophe et à la stratégie textuelle, des fragments citationnels apparaissent ici et là qui ont pour fonction de contribuer à mettre l'événement du naufrage à distance et souligner ainsi sans équivoque le travail que subit la scène en tant qu'artefact strictement littéraire — autre façon de rappeler le lecteur à sa tâche analytique et à son devoir de sang-froid. Quelques exemples : « J'étais rassasié de toujours tuer » ; « Il épaule son fusil, et, avec son adresse habituelle, il loge sa deuxième balle dans l'ouïe d'un des requins » ; Maldoror

nage « en tenant à la main ce couteau d'acier qui ne l'abandonne jamais » ; quant à la femelle du requin, elle ne sera qualifiée de rien moins que d'« objet aimé » ! Autant de clichés, de tics d'écriture qui reconduisent le lecture tout à la fois au registre du roman-feuilleton et à celui du roman sentimental. Ils font du texte un collage ironique qui a pour fin de faire ressortir les éléments automatiques de la narration, pour mettre entre elle et nous tout le poids mort du code. Maldoror demeure une caricature qu'il nous incombe de reconnaître pour telle, et la tâche nous est facilitée — sollicitude toute « paternelle » — dans la mesure où Lautréamont prend soin de ne construire son texte qu'en voilant les clichés qu'il mobilise, en les réinscrivant en porte-à-faux par rapport à ce que nous pourrions prendre pour de simples répétitions : l'effet cherché n'est pas le comique. Un pastiche se contenterait par exemple d'assembler des formules et des figures dotées du plus haut degré de probabilité dans les limites d'un genre connu ou d'une scène classique, ce qui implique une uniformité au moins partielle de registre et donc la co-présence d'un grand nombre d'éléments attendus : confirmation plutôt que déstabilisation des automatismes de la lecture. Dans le cas de notre scène de naufrage, la réitération du stéréotype, même pastiché, exigerait par exemple de Maldoror qu'il se jette à l'eau pour aller secourir les survivants du naufrage — or, c'est précisément l'inverse qui se produit.

Maldoror, doté des pires instincts du héros noir mais revêtu de tous les attributs textuels du héros romantique, se doit de renverser les schémas établis afin de manifester son polymorphisme transgressif : figure hyperbolique de la nature humaine dévoyée, et dévoyée par la littérature, il ne peut que tuer les hommes et sauver le requin. Plus semblable que le semblable humain, la « femelle du requin » hypostasie la « méchanceté » que Maldoror retourne contre l'homme pour la lui désigner comme sa vérité. La rencontre est une épiphanie, en même temps que l'inscription impossible d'un irreprésentable sous la forme d'une union monstrueuse : « accouplement long, chaste et hideux ». Figure composite, le couple ainsi « réalisé » apparaît comme un oxymore produit par le récit et permis par la métaphorique de l'animalité. L'accouplement traduit de manière doublement transgressive (transgression du pudendum sexuel et transgression de la barrière qui sépare l'homme de l'animal) ce qu'il en est de la nature humaine telle que cherche à la représenter en littérature la manipulation textuelle où Lautréamont inscrit son éthique.

Ducasse se détournera par la suite de cette tâche méthodique en reconnaissant l'ineptie et l'arbitraire strictement « littéraires » de tels exercices. Les *Chants* (et cette strophe en particulier) n'en auront pas moins montré qu'en certains cas il y était passé maître. L'examen des moyens par lesquels le récit organise la mise en fiction qui conduit à la figuration de l'accouplement symbolique nous permettra de le souligner.

Nous l'avons dit en commençant, la problématique fondamentale que Lautréamont met en position d'articuler le sens de toute la strophe est une fois de plus celle du semblable. Maldoror est ainsi à la

recherche de la « bonne » image de lui-même, celle qui pourra efficacement lui représenter sa nature dans le geste d'une spécularisation littéraire qui se prête à la réécriture des poncifs dérivés du lyrisme des affinités électives : « Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver (...). Il fallait quelqu'un qui approuvât mon caractère ; il fallait quelqu'un qui eût les mêmes idées que moi ». Ainsi commence le récit. On mesure l'ironie qui anime un pareil passage, où Maldoror définit sa quête en termes sentimentaux, voire spirituels, quand on sait que l'autre qu'il trouvera pour supporter son désir lui apparaîtra sous la forme de la femelle du requin. La violence de l'effet — surprise, choc, explosion d'irreprésentable — s'augmentera d'ailleurs du fait que nous auront d'abord été présentés les « mauvais » candidats au titre de « semblable ». Tous également hyperboliques, tous également allégoriques, naturellement, et entièrement produits par la surcharge des signes dénonçant leur origine intertextuelle.

Premier reflet offert, « voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme, dont la présence engendrait des fleurs sur son passage. Il s'approcha de moi, et, me tendant la main : 'Je suis venu vers toi, toi qui me cherches. Bénissons ce jour heureux' ». Comme on pouvait s'y attendre, ce n'est pas de cette idylle évangélique que Maldoror peut se satisfaire : « Je n'ai pas besoin de ton amitié ». Deuxième essai, plus subtil, celui d'une femme. Que peut-elle offrir à Maldoror, après qu'il a repoussé l'amitié, sinon l'amour ? Le type de féminité romantique qu'elle incarne ne saurait de toute évidence convenir à un « monstre » : « avec une démarche modeste, et les yeux baissés, elle foula l'herbe du gazon, en se dirigeant de mon côté. Dès que je la vis : 'Je vois que la bonté et la justice ont fait résidence dans ton cœur : nous ne pourrions pas vivre ensemble (...) mets-te-le dans la tête pour ne jamais l'oublier : les loups et les agneaux ne se regardent pas avec les yeux doux ' ». Ni l'amitié ni l'amour ne sont ce qui convient à Maldoror. Il n'est ni homme ni femme qui saurait leurrer son désir, dont nous savons depuis le début des *Chants* qu'il s'origine dans la soif de l'infini : « Que me fallait-il donc, à moi, qui rejetais, avec dégoût, ce qu'il y avait de plus beau dans l'humanité ! Ce qu'il me fallait, je n'aurais pas su le dire ».

Nous ne sortons pas jusqu'ici des conventions du genre romantique, avec son aspiration à un autre monde, à un idéal, à un être qui soit image et double : « vague des passions » de René qui ne peut trouver sa sylphide, *Sehnsucht* fondateur de tout un lyrisme de l'exception malheureuse, intimement lié à la thématique du mal et à celle de l'imperfection de la Création, avec Dieu pour principal responsable du sentiment d'abandon chez l'âme douloureuse. Mais c'est en fait précisément en ce point que Lautréamont fait basculer le stéréotype, l'expose en tant que tel, car il ne va pas poursuivre la peinture d'un Maldoror « proie sanglante de l'espoir » ; il va tout au contraire désigner avec précision la figure que l'homme, suppôt du mal, découvre comme dernière hypostase au bout de son désir. Nous ne serons plus là dans la psychologie romantique, mais bien dans la métaphysique, encore que mise en scène selon les lois du

genre dans l'un des tableaux les plus conventionnels qui soient : la scène de tempête et de naufrage que nous avons déjà évoquée.

C'est là qu'apparaît à Maldoror cette fascinante image de son désir comme autre lui-même que sera la « femelle du requin » : « Ils tournent en rond en nageant, ne se perdant pas de vue, et se disent à part soi : 'Je me suis trompé jusqu'ici ; en voilà un qui est plus méchant. Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle du requin écartant l'eau de ses nageoires, Maldoror battant l'onde avec ses bras ; et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant ».

Le mouvement romantique de recherche narcissique du semblable impossible s'achève donc dans cette parodie transgressive, tout entière portée par la force du cliché et du stéréotype, mais tout entière aussi destinée à renforcer la thèse ducassienne de la nature animale de l'homme qui ne sait pas reconnaître en lui la réalité du mal. Et selon la technique éprouvée de ces *Chants*, nul besoin de prêche ou de déclamation : la forme de la fiction, pervertie avec méthode, devient le meilleur véhicule d'un enseignement qui dissimule sa gravité sous l'ironie et l'image subversive des partages établis : « Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !... Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour » ! Prodigieuse perversion de l'image romantique de l'amour, où le « quelqu'un », le « elle », les « idées » partagées, ne peuvent référer qu'à l'archétype de la sylphide introuvable, extraordinairement travestie dans l'image insupportablement concrète de l'accouplement avec la femelle du plus redoutable animal marin.

On le voit, thèmes et thèses typiques de Ducasse s'entrelacent ici de manière particulièrement incisive, grâce au maintien constant des liens thématiques et stylistiques avec tout l'intertexte romantique. La leçon est passablement claire, plus claire peut-être encore que précédemment : Maldoror, hyperbole du héros noir, figure de la manière la plus oppressive, la plus choquante possible, tous les traits négatifs de l'âme humaine, ceux que l'homme refuse de reconnaître, malgré les efforts déployés par les poètes. Ducasse, reprenant cette tradition, en change quelque peu les méthodes, et renonce surtout à tenir des discours explicites dont on sait qu'ils restent toujours sans effet — de là, encore une fois, l'idée d'un « changement de méthode » : Maldoror, image de l'homme, représentera sans cesse à celui-ci sa vraie nature, maléfique, par le biais d'une littérature éprouvée, afin de lui faire désirer le bien.

Au point où nous en sommes, Ducasse croit manifestement encore à l'efficacité de la méthode ; mais nous pouvons déjà percevoir que sa maîtrise des formes purement rhétoriques et stylistiques de son raisonnement croît en précision et en virtuosité. Ce qu'il ne conçoit encore que comme l'instrument d'une entreprise de moralisation, il ne tardera pas à le percevoir comme une technique de « crétinisation » contre laquelle il se retournera, dès le cinquième chant. Il lui arrive pourtant déjà d'essayer d'autres moyens pour

poursuivre sa propagande en faveur du bien. La quatorzième strophe représente l'un de ces moments d'enseignement à découvert, sans passage par le négatif ; ou, à tout le moins, celui-ci ne prend-il alors qu'une forme très atténuée.

Cette strophe traite en effet, de manière elliptique et sobre, de l'un des problèmes dominants dans la dialectique romantique, celui du suicide. Le vers de Mallarmé, « Victorieusement fui le suidice beau », pourrait résumer ce moment des *Chants* où Ducasse prend nettement parti contre la mode trop bien installée depuis le *Werther* de Goethe [10]. Le suicide est pourtant bien présenté, dans le droit fil du romantisme, comme un geste de protestation philosophique contre la nature de ce monde où il nous faut vivre. « Un jeune homme s'est jeté dans la Seine, et des badauds se rassemblent autour du corps du noyé : On plaint le jeune homme, qui s'est suicidé ; on l'admire ; mais on ne l'imite pas. Et cependant, lui, a trouvé très naturel de se donner la mort, ne jugeant rien sur la terre capable de le contenter, et aspirant plus haut ».

Ce jeune homme pourrait être le Maldoror de la strophe précédente, aspirant lui aussi à autre chose. Mais Maldoror trouvait effectivement dans cette strophe ce qu'il cherchait : son image, une définition métaphorique de sa nature en tant qu'homme tel que la littérature le constitue. Ici, c'est le jeune homme qui trouve Maldoror, mais tout à coup devenu consolateur : « O toi, Holzer, qui te croyais si raisonnable et si fort, n'as-tu pas vu, par ton exemple même, comme il est difficile, dans un accès de désespoir, de conserver le sang-froid dont tu te vantes. J'espère que tu ne me causeras plus un pareil chagrin, et moi, de mon côté, je t'ai promis de ne jamais attenter à ma vie ».

Cette strophe n'est certes pas sans mystère, ne serait-ce que parce qu'elle ne paraît être qu'une ébauche — fait très rare dans les *Chants* : la mise en scène est très rapidement esquissée, le message énoncé sans détour. Doit-on supposer que Ducasse attribuait à la question du suicide une urgence particulière ? Le ton même de la strophe et du discours tenu par Maldoror à Holzer a quelque chose de trop naturel, de trop peu littéraire, comparé à tous les autres passages des *Chants* déjà étudiés, pour ne pas laisser soupçonner l'affleurement de débats qui peut-être touchaient Ducasse de plus près que la rhétorique assez abstraite du bien et du mal. Quelque soit le sens personnel de ce passage pour Ducasse, il suffit, croyons-nous, à démentir les spéculations sur un éventuel suicide de Ducasse lui-même. Tout ce que nous comprenons de sa dialectique nous le montre au contraire avec évidence comme un fervent partisan de la vie, un ennemi décidé de la rhétorique romantique, qu'il passe son temps à déconstruire pour la récupérer à ses propres fins, toutes positives.

La strophe suivante (II, 15) n'est pas sans rapports avec celle que nous venons de commenter, encore que ces rapports ne s'étendent pas à la thématique profonde, mais seulement à quelques éléments narratifs. De même que Holzer, dans la strophe précédente, s'était

10. Sur le suicide romantique, cf. L. Maigron, *Le Romantisme et les mœurs*, Paris, H. Champion, 1909.

jeté à l'eau dans une tentative explicitement suicidaire, de même Maldoror, ici, se jette dans le vide. Mais là où Holzer accomplissait avec tout le sérieux du désespoir romantique une authentique tentative de suicide, Maldoror commet, lui, une parodie qui est ouvertement un geste de défi : « ... j'ai défié la mort de la vengeance divine par une huée suprême, et me suis précipité, comme un pavé, dans la bouche de l'espace ». Le geste ainsi mimé par Maldoror est à comprendre dans le contexte de la stratégie définie dans cette strophe : « Eh bien, je me présente pour défendre l'homme, cette fois ; moi, le comtempteur de toutes les vertus... ». En effet, le geste de Holzer doit être relié à ce qui s'expose dans la première partie de la strophe : si l'homme est poussé au désespoir, c'est à cause de sa conscience, cadeau empoisonné de la divinité : « il y a des heures dans la vie où l'homme, à la chevelure pouilleuse, jette, l'œil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace ; car, il lui semble entendre, devant lui, les ironiques huées d'un fantôme. Il chancelle et courbe la tête : ce qu'il a entendu, c'est la voix de la conscience ». Ce thème ne manque pas d'antécédents à travers tout le siècle romantique, mais Ducasse va plus loin, en poussant la rhétorique de la mise en scène jusqu'à représenter la conscience comme une sorte de poursuivant cruel qui pousse aux abois « l'antilope humain ». Hyperbole de « l'œil » hugolien qui, « dans la tombe », « regardait Caïn ».

Le décor lui-même est hyperbolique, transposition éroticocosmique de l'atmosphère infernale du *Satan* de Hugo, si souvent décalqué dans ces *Chants* : les anges y sont devenus des « poulpes » ou des « spermatozoïdes », dans un passage — exercice de style — qui accumule à plaisir ces adjectifs dont les *Poésies* diront qu'ils « mentent aux substantifs qu'ils défigurent » : « le caillou, à l'œil sombre » regarde « les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes *ténébreux* qui prennent leur essor dans l'éther *lugubre*, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues *mornes* à l'aspect de ces fulgurations *sourdes* et *inexprimables* » (je souligne).

La conscience est ici, évidemment, liée au thème polaire du bien et du mal : « La conscience juge sévèrement nos pensées et nos actes les plus secrets, et ne se trompe pas. Comme elle est souvent impuissante à prévenir le mal, elle ne cesse de traquer l'homme comme un renard, surtout dans l'obscurité ». Nous avons là un embryon de phénoménologie de la conscience morale mais qui passerait par la fable et la métaphore excentrique de préférence à l'introspection analytique que prônaient les « psychologues » du début du siècle, les Maine de Biran ou Jouffroy dont les « spiritualistes » seront les héritiers. La conscience et ses « tortures » ne peuvent avoir été envoyées sur la terre que par le Créateur, acharné contre l'homme et ce qui devient tout à coup, pour Maldoror, son « innocence ». Ennemi de l'homme, mais plus encore ennemi de ce Créateur impitoyable pour sa créature, Maldoror doit ici prendre parti pour l'homme dans la mesure où celui-ci est à son tour persécuté par

l'ennemi commun, source ultime de tout mal, mais surtout de la souffrance humaine injustifiée, telle que le romantisme l'a mise en évidence.

L'épisode n'est cependant pas des plus clairs, puisque c'est en attaquant le Créateur pour défendre l'homme que Maldoror tire de Dieu des cris qui, changés en serpents, finissent par empoisonner l'homme de leur morsure : « ... des fois, l'homme aperçoit le poison s'introduire dans les veines de sa jambe, par une morsure presque imperceptible... ». La défense de l'homme résulte donc dans une plus grande souffrance infligée à celui-ci par le Créateur. Le commentaire donné par Maldoror à cet événement imprévu, à son tour ne manque pas d'ambiguïté : « C'est ainsi que le Créateur, conservant un sang-froid admirable, jusque dans les souffrances les plus atroces, sait retirer, de leur propre sein, des germes nuisibles aux habitants de la terre ». Comment cette morsure distillant du poison peut-elle être en même temps le débridement qui guérit, opération inverse de celle qui nous est décrite ? Quels « germes » peuvent bien ansi être « retirés » des corps ? Faut-il comprendre que l'homme se trouve par là soulagé de ces germes qui l'empoisonnaient ? Faut-il entendre au contraire qu'une fois extraits de son propre « sein » ils lui seront réinoculés pour mieux assurer sa perte ?

Mais comprenons que c'est ici la voix de Ducasse qui se fait entendre, et non plus celle de Maldoror : les douleurs infligées à l'homme par la conscience, produit du créateur, ne sont qu'apparentes, puisqu'il en résulte un plus grand bien. Dans le discours du mal, comme de nombreuses fois déjà, le discours du bien ferait donc retour, ce qui expliquerait alors la clausule de la strophe : « J'avais dit que je voulais défendre l'homme, cette fois ; mais, je crains que mon apologie ne soit pas l'expression de la vérité ; et, par conséquent, je préfère me taire. C'est avec reconnaissance que l'humanité applaudira à cette mesure ». Autrement dit : ou bien l'homme n'est pas défendable, ou bien ses plaintes sont mal fondées, puisque d'un mal semble sortir un bien. Dans les deux cas, la tentative d'apologie fait long feu, puisqu'elle finit par prouver le contraire de sa thèse.

Il est certain qu'une telle strophe prête beaucoup de force aux interprétations qui veulent voir en Lautréamont un précurseur assez délirant du Surréalisme, les images s'enchaînant selon une logique qui paraît tout devoir à l'onirisme. Il nous semble pourtant que des éléments discursifs bien reconnaissables contribuent à donner une certaine cohérence à ce texte en le reliant clairement à la problématique que nous avons reconnue comme formant la base de l'entreprise des *Chants* en général. La question de la conscience participe évidemment du répertoire d'arguments romantiques mettant en évidence l'absurdité et en même temps le caractère unique de la vie humaine. D'autre part, au niveau stylistique, ou plus généralement au niveau intertextuel, la polémique avec le romantisme apparaît à travers l'emploi hyperbolique d'un lexique extrêmement marqué de même que dans le recours figural à des éléments de mise en scène typiquement hugoliens. Mais, emporté par le mouvement même qui le constitue comme ennemi privilégié de Dieu, Maldoror passe au-

delà : il subit une véritable apothéose, une transfiguration qui le montre triomphant, invulnérable, inaccessible à la revanche divine, plongé dans un délire paranoïaque et criminel qui fait de lui, en négatif, le véritable égal de Dieu.

Peut-être est-ce à cause de cet excès dans l'emportement, débordant les cadres de la thématique généralement poursuivie, que Ducasse met ici un point final au deuxième chant ? Le chant se termine en effet par une victoire du défi adressé à Dieu, réservant la possibilité d'une poursuite du combat impliquant les hommes : « Qu'il n'envoie plus sur terre la conscience et sa torture. J'ai enseigné aux hommes les armes avec lesquelles on peut la combattre avec avantage. Ils ne sont pas encore familiarisés avec elle.. ». Ainsi apparaît peut-être l'annonce d'un changement de problématique qui s'esquissera dans les prochains chants pour s'épanouir en se démasquant tout à fait dans les *Poésies*. La strophe concluant ce chant nous annoncerait alors une prise de distance : « Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines explosibles de ce chant impie » !

Le contexte idéologique repris dans la trame des *Chants* se trouve d'ailleurs résumé quand Maldoror nous dit : « ... les ailes se fatiguent beaucoup, dans un vol élevé, sans espérance et sans remords ». Voilà les stéréotypes générateurs réaffirmés, comme ils l'étaient dans la strophe précédente. Une place particulière y est encore faite au remords, dans ce passage plein d'humour noir linguistique : « Lorsque son hurlement (de la conscience) épouvantable pénètre dans le cœur humain, celui-ci préférerait avoir, dit-on, la mort pour mère que le remords pour fils ». Remords, conscience, spleen, désespoir vague : autant de mythes métaphysiques et littéraires que Ducasse s'attache à brocher les uns aux autres, dans son entreprise d'oppression libératrice.

— IV —
Fictions célestes

Le troisième chant possède cette particularité d'être le plus court des six ensembles que réunit le volume : cinq strophes. Encore sont-elles de dimensions fort inégales, la dernière strophe étant de loin la plus étendue. De même, les thèmes figuraux entretiennent peu de rapports évidents, bien que les réseaux idéologiques soient ici réaffirmés avec une netteté qui s'estompera quelque peu dans les chants suivants, où nous pourrons suivre l'apparition d'attitudes nouvelles de la part de Ducasse vis-à-vis du travail auquel il se consacre. Un certain basculement ou vacillement de sa stratégie philosophique et « poétique » se prépare ainsi, à travers la réalisation de « fictions » qui comptent parmi les plus puissantes et les plus frappantes de tout l'ensemble.

La première strophe, comme toujours, commence par une réflexion de nature « littéraire » sur la nature même de ce qui se donne ainsi à la lecture. L'adresse au lecteur est à chaque fois reprise, modulée, mettant en évidence le sens dynamique de l'élaboration en train de se faire. Ducasse insiste sur la dimension expérimentale de son œuvre, qui doit se construire peu à peu : chaque chant est une nouvelle étape, et non pas le développement en quelque sorte contingent d'une même vision sans cesse répétée. L'idée d'un progrès en train de se faire, forme la base de la réflexion ducassienne sur le texte, telle au moins qu'il la présente au lecteur. Ce faisant, Ducasse résume les épisodes précédents en en exposant l'un des aspects majeurs.

Ainsi nous dit-il dans cette strophe que « ces êtres imaginaires » rencontrés au cours du deuxième chant, possèdent une « nature d'ange ». Et c'est bien ainsi que nous avons pu lire les épisodes mettant en scène Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer. Paradoxaux faire-valoir du démoniaque Maldoror, mais tentateurs eux aussi, puisqu'ils sollicitent de lui un certain nombre d'aveux qui font apparaître la nature complexe de son « caractère ». Ce personnage satanique s'acharne bien à perdre l'homme, à fustiger le Créateur, mais non pas tant parce qu'il serait, dès le départ, voué au Mal, que

parce que sa passion du bien et de l'idéal se serait trouvée confrontée aux contradictions de la nature créée, prétendument issue de la source de tout bien, mais présentant simultanément d'irréductibles penchants au Mal.

Maldoror-Lautréamont, s'adressant à ses créations imaginaires précédentes, leur dit maintenant : « vous devez céder la place à d'autres substances, peut-être moins belles, qu'enfantera le débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine. Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes ». C'est bien dire que ces « fictions » ont pour origine la contradiction constitutive de l'homme, et pour but de les explorer, sinon de les résoudre.

La dialectique romantique est encore là présente dans toute sa plénitude, dont nous avons amplement discuté. C'est d'ailleurs l'image typique que se fait le Romantisme de l'inspiration qui se trouve réutilisée au départ de cette strophe : « l'image flottante du cinquième idéal se dessine lentement, comme les replis indécis d'une aurore boréale, sur le plan vaporeux de mon intelligence, et prend de plus en plus une consistance déterminée ». Mario, produit de cette inspiration, cinquième « idéal » (hégélien ?), permet une réinscription particulièrement cohérente des figures romantiques telles que la tradition les accumule en un très riche intertexte, où il serait bien sûr illusoire de chercher des sources précises. Au contraire, avons-nous dit, si Ducasse se saisit de ces archétypes, c'est parce qu'ils sont tels, inscriptibles dans une rhétorique qui se souvient de ses antécédents tout en ayant rompu ses attaches particulières. Figures dès lors exposées dans leur consistance, leur épaisseur imaginaire — d'autant plus « réelle » du point de vue de la littérature et de la « philosophie ».

Comme à de nombreuses reprises déjà, le thème du semblable articule ici un aspect de la synthèse figurale mise en place par Ducasse : Mario et Maldoror se ressemblent. Ressemblance exploitée et traduite de plusieurs manières. D'abord par une réinscription dans la forme de nombreux mythes : Mario et Maldoror sont des cavaliers fantômes — « nos chevaux, le cou tendu, fendaient les membranes de l'espace » — assimilables en dépit de leur nombre aux Cavaliers de l'Apocalypse, puisqu'ils « apparaissaient sur la terre, au milieu des nuages, aux grandes époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s'apprêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières ». D'autres possibilités mythiques sont évoquées. Pour le pêcheur superstitieux, ce sont « les deux frères mystérieux » ; pour « les plus vieux pilleurs d'épaves », ce sont « le génie de la terre et le génie de la mer », « unis ensemble par une amitié éternelle dont la rareté et la gloire ont enfanté l'étonnement du câble indéfini des générations ».

Cependant, au-delà de ces identifications aux résonnances tantôt bibliques, tantôt vaguement classiques ou germaniques, ce qui fait le caractère de ce couple, c'est son unité et sa permanence, sa consé-

cration à un idéal d'autant plus élevé qu'il va servir à Ducasse de repoussoir pour le tableau fort sombre qu'il fait de la désunion des humains : « ... ils ne se décidaient qu'avec peine à rabattre l'inclinaison de leur vol vertical, vers l'orbite épouvanté où tourne le globe humain en délire, habité par des esprits cruels qui se massacrent entre eux dans les champs où rugit la bataille (quand ils ne se tuent pas perfidement, en secret, dans le centre des villes, avec le poignard de la haine ou de l'ambition), et qui se nourrissent d'êtres pleins de vie comme eux et placés quelques degrés plus bas dans l'échelle des existences ».

Les thèmes qui avaient clos le chant premier, certains aussi apparus sporadiquement depuis le début, sont ici repris avec force : horreur de la guerre, horreur des conduites humaines incompréhensibles. Ce sont là les réactions qui motivent, nous l'avons vu, de manière tout à fait typique, les protestations et les attaques du romantisme contre un Créateur qui a aussi créé le Mal tout en condamnant ses créatures à aspirer à un bien inaccessible. Les « deux anges » sont ici, incontestablement, du côté du bien et de la rigueur : parfois, « ils prenaient la ferme résolution, afin d'exciter les hommes au repentir par les strophes de leurs prophéties, de nager, en se dirigeant à grandes brassées, vers les régions sidérales où une planète se mouvait au milieu des exhalaisons épaisses d'avarice, d'orgueil, d'imprécation et de ricanement qui se dégageaient, comme des vapeurs pestilentielles, de sa surface hideuse... ». Ces prophéties, n'est-ce pas les *Chants* eux-mêmes, persévérant encore, pour l'instant tout au moins, dans leur méthode ?

Quand à l'homme, qui se trouve ainsi jeté sur une « planète immonde », est-il coupable ? est-il victime ? L'hésitation fort romantique devant cette question forme l'un des axes majeurs des *Chants* : la destinée humaine comme question lancinante, sans réponse, jetant le doute sur le Créateur même, c'est là ce que nous trouvons mis en scène dans cette strophe qui, contrairement à la plupart des autres, évite le récit et choisit le mythe, parsemé de fragments « philosophiques ».

Les métaphores typiques de la rhétorique des *Chants* ne manquent pas d'apparaître : les « deux frères mystérieux » vont parfois au fond de la mer « pour reposer agréablement leur vue désillusionnée sur les monstres les plus féroces de l'abîme, qui leur paraissaient des modèles de douceur, en comparaison des bâtards de l'humanité » — autre nom pour ces bâtards : des « marcassins ». Nous l'avons amplement démontré, pensons-nous : nul arbitraire dans ce choix de termes construisant un monde animal qui sert de traduction « poétique » au monde humain. En systématisant la métaphore animale, Ducasse soutient la rhétorique discursive immanente à ses *Chants*, qui y voit le seul moyen d'entrer dans les contradictions humaines pour les faire clairement saisir par l'effet « d'estrangement », de mise à distance transgressive ainsi opérée. La recherche du choc se veut stratégie du salut, appel à la raison au travers des spectacles insupportables de l'imagination, prosélytisme paradoxal.

Une telle stratégie ne peut se construire que sur une tactique de

l'excès. Chaque mise en scène doit forcer tous les traits : le bien doit être angélique, le mal satanique, la contradiction une torture. C'est l'univers romantique, traduit en hyperboles simplifiantes, où les discours sont devenus métaphores. Ainsi des « deux frères » : venant sur terre animés de désirs évangéliques, pleins de leurs « prophéties », « ils ne manquaient pas de trouver des occasions où ils se repentaient amèrement de leur bienveillance, méconnue et conspuée ». Nous les voyons suivre ainsi le schéma biblique mieux qu'aucun autre héros romantique. Leur amitié est elle-même un modèle idyllique : « chacun prend autant d'intérêt à la vie de l'autre qu'à sa propre vie » — maxime déjà éprouvée (II, 14) à l'occasion de la tentative de suicide de Holzer, sauvé par Maldoror.

C'est bien en effet le même désespoir qui se rencontre chez ces figures « idéales » auxquelles Maldoror tente d'insuffler la force de résister : « ... j'aperçois que son visage porte le poids des terribles impressions qu'y a gravées la réflexion, constamment penchée sur les sphynx qui déroutent, avec un œil oblique, les grandes angoisses de l'intelligence des mortels ». Mais la consolation adressée par Maldoror à Mario est impuissante à calmer l'angoisse. Mario à son tour remontre à Maldoror ce qu'il en est de son propre destin, celui d'un « enfant du siècle », dans un fragment manifestement dérivé du grand modèle de Musset : « ... les années de mon propre printemps ont passé, tristes et glaciales, comme un rêve implacable qui promène, sur les tables des banquets, et sur les lits de satin, où sommeille la pâle prêtresse d'amour, payée avec les miroitements de l'or, les voluptés amères du désenchantement, les rides pestilentielles de la vieillesse, les effarements de la solitude et les flambeaux de la douleur ».

Hyper-romantique, la rhétorique d'un tel passage qui oscille entre l'archétype et la parodie, amène nécessairement l'image outrée du Créateur cruel : « le Tout-Puissant m'apparaît revêtu de ses instruments de torture, dans toute l'auréole resplendissante de son horreur... ». « Mais puisque c'est la volonté de la Providence, je veux m'y conformer... ». Le portrait ne serait pas complet si, à ces allusions codées, ne venait s'ajouter l'inévitable analyse en forme de confession lyrique. Elle est ici particulièrement magistrale, dans la mesure où elle reste fidèle au stéréotype tout en le gauchissant de manière grinçante : « Oui, je sens que mon âme est cadenassée dans le verrou de mon corps, et qu'elle ne peut se dégager, pour fuir loin des rivages que frappe la mer humaine, et n'être plus témoin du spectacle de la meute livide des malheurs, poursuivant sans relâche, à travers les fondrières et les gouffres de l'abattement immense, les isards humains. Mais, je ne me plaindrai pas. J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtiment que je lui inflige ».

Notons ici, comme nous l'avons déjà fait à propos de II, 14 que la thématique du suicide est curieusement détournée par Ducasse. Dans le courant romantique, le désespéré joue avec l'idée de sa propre suppression sans en faire l'enjeu d'une possible révolte contre Dieu ou la Providence : c'est le suicide lui-même qui est la marque

d'une telle révolte. Ce fait transforme en symptôme la déviation que Ducasse fait subir au stéréotype et il laisse apercevoir par là ce qu'est fondamentalement sa position : récupération de la rhétorique romantique, et détournement au profit des forces du bien. Mais l'insistance sur l'excès de la douleur, sur la prévalence universelle du Mal, etc., ne devrait pousser qu'à cette seule conclusion : le suicide. Ducasse est donc obligé d'effectuer une sorte de coup de force contre la tradition et de déroger à ses nécessités : le suicide est exclu *a priori*, et cette exclusion fait l'objet d'un pacte dont on ne nous produit jamais la justification.

Il s'agit là d'un axiome, d'un indémontrable qui ne relève pas du raisonnement et de la dialectique comme peut le faire la morale ou la philosophie. Règle du jeu dont l'urgence ne se soutient que d'une conviction incapable de se prouver — il ne faut pas se suicider, voilà tout ce qu'elle peut dire. Pour parler comme le Ducasse des *Poésies*, c'est là l'un des « premiers principes », un « axiome sacré ». En laissant affleurer de manière disruptive ce roc de sa future morale, Ducasse laisse apercevoir une fois de plus la couture de sa dialectique : tout le discours romantique que tient Maldoror, ou que servent ses compagnons, est de nature purement citationnelle, intertextuelle. C'est là le discours qu'il s'agit de dénoncer, pour parvenir à le déconstruire de l'intérieur en fatiguant le lecteur. Chaque adjectif, parce qu'il exhibe sa nature de stéréotype, se dénonce lui-même comme artifice d'écriture.

Notons cependant que ce qui nous apparaît dès ce moment au niveau de ce que nous pourrions appeler le comportement du langage, peut-être n'est-ce que nous qui le percevons, comme lecteurs ? Peut-être Ducasse croit-il encore lui-même à la réalité et à l'efficacité de sa « méthode », et peut-être n'en viendra-t-il à l'abandonner que sous la pression des mécanismes de langage auxquels, sans trop les maîtriser, il aura donné lieu ? Pour l'heure, de tels fragments fonctionnent comme des symptômes qui mettent clairement au jour la problématique sous-jacente, en déchirant de leur étrangeté le tissu du déjà-vu : effet d'*Unheimliche* qui tout à coup creuse le discours du Même, qui n'a que provisoirement le dernier mot : « ... ne pense qu'aux marcassins de l'humanité : le degré d'intelligence qui les sépare des autres êtres de la création ne semble-t-il pas ne leur être accordé qu'au prix irrémédiable de souffrances incalculables ? Imite mon exemple, et que ton éperon d'argent s'enfonce dans les flancs de ton coursier (...). Nos chevaux galopaient le long du rivage, comme s'ils fuyaient l'œil humain ».

La strophe la plus conforme au stéréotype est donc en même temps celle qui amorce le plus fermement sa désagrégation. De cela, peut-être un autre signe en est-il l'apparition du premier des « beau comme... », rarement noté : « je ne vois pas des larmes sur ton visage, beau comme la fleur du cactus... ». La strophe suivante va elle aussi travailler au triomphe rhétorique des forces du Bien, dans leur travail de reconquête d'un terrain dominé par le désespoir, les théories sur l'indifférence ou la cruauté de Dieu. Dans le contexte d'un récit qui paraît précisément apporter un témoignage de plus au dossier de l'injustice divine, la folle, dont la fille a été violée, éven-

trée par Maldoror puis achevée par le chien de celui-ci pour finir, cette folle nous présente un modèle tout chrétien du pardon — un pardon qui n'est pas sans effet sur Maldoror lui-même, comme nous le verrons. Le récit lui-même ne va pas sans parenté avec les innombrables histoires de viol et de meurtre que distillaient après 1830 le roman et surtout le théâtre. Seule la précision du vocabulaire, chez Lautréamont, va au-delà de ce qui se pratiquait alors — moyen pour Ducasse de dévoiler l'absurdité fondamentale de cette littérature en refusant de « gazer ».

Si le personnage de Maldoror est monstrueux au-delà de ce qu'on connaissait déjà, c'est parce qu'il apporte à ses crimes une minutie et un sang-froid que le Romantisme écartait : les héros noirs de celui-ci agissaient en état de fureur, de passion, d'emportement. Maldoror, lui, agit avec une calme précision : il « s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs ; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable ». La scène à la manière de Jack l'Eventreur se transforme en leçon d'anatomie, peut-être empruntée à quelque traité.

A travers tous les *Chants* alternent ainsi les passages insistant sur l'exactitude terminologique et ceux qui au contraire accumulent à plaisir les adjectifs dépourvus de signification précise, autre que celle qui les désigne comme appartenant au langage de la « poésie ». Le travail spécifique des *Chants* réside précisément dans cette rencontre de deux langues inconciliables que Ducasse s'efforce pourtant de tresser, installant au cœur de la démesure et des élans purement verbaux un principe de distanciation qui en ruine les effets.

La folle est ici une figure bien romantique, celle de la femme brisée par les malheurs : « Elle va devant soi, comme la feuille du peuplier, emportée, elle, sa jeunesse, ses illusions et son bonheur passé, qu'elle revoit à travers les brumes d'une intelligence détruite, par le tourbillon des facultés inconscientes ». Les brèves gloses qui émaillent discrètement le récit forment un contrepoint attendu, dans la ligne que ce que nous avons constamment rencontré : « Si les hommes étaient heureux sur cette terre, c'est alors qu'il faudrait s'étonner » ; les hommes sont « une race qui a étendu une domination injuste sur les autres animaux de la création » — idée voisine de celle que nous avons rencontrée plus haut, dans le deuxième chant, à propos des hommes qui se nourrissent de la chair des animaux. La fille de celle qui allait devenir folle ne connaissait encore que « la coupe prismatique de la vie, pas encore le fiel... ». Romantique, la folle l'est encore par le tableau que nous donne Ducasse de son rapport à sa fille : « Après bien des années stériles, la Providence m'envoya une fille. Pendant trois jours, je m'agenouillai dans les églises, et ne cessai de remercier le grand nom de Celui qui avait enfin exaucé mes vœux. Etc... ». Parfaite image de la maternité idéale, telle qu'on la trouverait par exemple chez Balzac, dans son portrait de Renée dans les *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*.

Maldoror est celui qui vient ainsi briser l'idylle qui pouvait faire croire que le Mal n'existait pas. La folle ne cesse pourtant pas d'être un modèle de caractère romantique après que sa fille unique a été violée et tuée par Maldoror et son bouledogue : réaction étonnante, elle ne maudit pas, elle prend pitié et en quelque sorte absout le criminel en voyant en lui un fou ou une victime : « Je plaignis l'insensé qui avait commis ce forfait, que le législateur n'avait pas prévu, et qui n'avait pas eu de précédents. Je le plaignis, parce qu'il est probable qu'il n'avait pas gardé l'usage de la raison... » — « Je le plaignis, parce que, s'il n'était pas fou, sa conduite honteuse devait couver une haine bien grande contre ses semblables... ». On ne saurait pousser plus loin la charité chrétienne.

Le plus intéressant de cette strophe réside cependant dans le fait que Maldoror, trouvant « par hasard » cette confession manuscrite de la folle, selon un schéma fort romanesque, sort tout à fait de son caractère par la manière dont il réagit à ce qu'il a lu : « A la fin de cette lecture, l'inconnu ne peut plus garder ses forces, et s'évanouit. Il reprend ses sens et brûle le manuscrit. Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse (l'habitude émousse la mémoire !) ; et après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal. Il n'achètera pas de bouledogue !... Il ne conversera pas avec les bergers !... Il n'ira pas dormir à l'ombre des platanes !... ». C'est donc un Maldoror pris de remords que nous découvrons tout soudain. Mais notons que, déjà, vingt ans plus tôt, au moment du crime, sa satisfaction n'était pas ce qu'on aurait pu attendre qu'elle soit : « L'esprit mécontent, il se rhabille avec précipitation... », une fois le viol accompli.

L'espérance

Quelque chose de nouveau apparaît donc : un Maldoror travaillé par le mal qu'il commet, attaqué pour ainsi dire par le bien qui, malgré tout, fait que sa victime ne le maudit pas. A partir de ce moment le caractère de Maldoror commence à perdre de son tranchant. Dans les deux premiers chants, il était le mal triomphant ; désormais, des arrière-pensées déjà rencontrées de manière fugitive, une certaine tentation du bien, affleurent parfois dans ses actions. Tout cela prend une force nouvelle qui opacifie le personnage, car Maldoror y acquiert une personnalité plus intériorisée, moins « figurale » au sens que nous avons dit. Il parait être maintenant sur la défensive et les combats sont de moins en moins de son fait. C'est ce que paraît indiquer par exemple la strophe suivante, où nous apprenons tout à coup que Maldoror n'est autre que... le juif errant.

En effectuant ce détournement du mythe (trouvé peut-être chez Quinet — *Ahasvérus*, 1833 — plutôt que chez Sue — *Le Juif Errant*, 1844-45), Ducasse inscrit intelligemment son propre héros dans le contexte romantique, soulignant par là les ambiguïtés du personnage ainsi que ses ancrages littéraires profonds. Absence de but, spleen, aspirations vagues, fatalité, destinée — c'est bien tout cela qu'incarnent simultanément le héros de Quinet et celui de Ducasse.

Mais cette parenté soulignée par l'échange des noms donne tout à coup une autre dimension au mythe : Lautréamont attire ainsi notre attention sur ce qui en fait le fond et d'ailleurs éclaire peut-être les raisons qui ont fait que toute une génération s'en soit éprise. Quel meilleur moyen que cette identification pour faire percevoir le caractère composite de Maldoror, qui doit incarner pour avoir un sens le héros romantique par excellence, et peut-être plus encore : l'âme romantique elle-même, se débattant avec ses cauchemars ? Ame profondément désespérée, comme les *Poésies* le diront sans détour, et comme cette strophe nous le fait entendre dans le langage figural du mythe à résonnances bibliques, transformé en combat d'allégories : un dragon attaque le Juif Errant-Maldoror, devenu aigle, et ce dragon, c'est « L'ESPÉRANCE ». Combattre la seconde des vertus théologales, c'est s'en prendre à Dieu et au salut, directement.

On ne saurait être plus explicite. En Maldoror se ramasse la multiple famille des héros noirs et des vies rêvées par un public de romans-feuilletons, de plaquettes et de drames frénétiques [11]. De là l'aspect quelque peu désincarné de Maldoror : il ne s'agit jamais de faire de lui un personnage crédible, doté d'une psychologie subtile. Maldoror est bien une allégorie, exhibée en tant que telle sous divers travestissements narratifs, rhétoriques, stylistiques. Maldoror, c'est l'esprit du temps, le Mal du Siècle en personne, dénoncé dans ses conséquences inaperçues mais mortelles.

Passons sur les détails du combat, dont on ne finirait pas de mettre au jour l'intertexte, essentiellement biblique. Dans cette strophe, il semble que se précise la prise de distance que nous signalions tout-à-l'heure. Tremdall (personnage qui assiste au combat et en fait le reportage) ne dit-il pas : « Puissant dragon, je t'exciterai de mes cris, s'il est nécessaire, car, il est de l'intérêt de l'aigle qu'il soit vaincu ». Et pourtant, Tremdall est présenté comme un ami de Maldoror. Cette pensée, ce souhait, c'est celui-là même qu'a suscité tout le courant anti-romantique qui résistait à la fascination littéraire pour le mal, le désespoir, la douleur. Mais il y a quelque chose d'irrémédiable dans le destin d'un personnage tel que Maldoror : cela aussi, Ducasse devait le montrer, car la promotion du bien suppose la démonstration des dangers de l'engrenage du mal. Comme le diront les *Poésies* après les *Confessions d'un enfant du siècle* : « la pente est fatale ».

Ce que l'on prenait pour un revirement ou une obscure contradiction entre les *Chants* et les *Poésies*, ne se révèle donc ici que comme une continuité profonde de pensée : avec les moyens de l'imagerie romantique elle-même, Lautréamont-Ducasse veut en montrer les conséquences : « Ainsi donc, Maldoror, tu as vaincu l'Espérance ! Désormais, le désespoir se nourrira de ta substance la plus pure ! Désormais, tu rentres, à pas délibérés, dans la carrière du mal ! »... « Voyez, voyez, dans le lointain, cet homme qui s'enfuit. Sur lui, terre excellente, la malédiction a poussé son feuillage touffu ; il est

11. Cf. sur tout cela J.-L. Steinmetz, *La France frénétique de 1830*, Phébus.

maudit et il maudit. Où portes-tu tes sandales ? Où t'en vas-tu, hésitant, comme un somnanbule, au-dessus d'un toit ? Que ta destinée perverse s'accomplisse ! Maldoror, adieu ! Adieu, jusqu'à l'éternité, où nous ne nous retrouverons pas ensemble » ! Les derniers mots de Tremdall indiquent assez de quoi il s'agit ici : aussi ardente que soit sa fascination pour Maldoror, il ne saurait être question de le suivre.

L'appel des *Poésies* à la raison, leur fondamentale santé, leur optimisme sont ici déguisés, mais reconnaissables sous les traits d'une figure qui ostensiblement poursuit la tradition qu'elle s'efforce de dénoncer. Dialectique de la déconstruction figurale, appuyée par une subtile pratique de la déconstruction stylistique. Ce dont la strophe suivante représente une avancée encore plus audacieuse, fondée sur la même stratégie. Puisque le thème « classique » qui y est réinscrit est celui de la bassesse de Dieu, Ducasse se devra naturellement d'aller plus loin dans cette voie que tous ses « prédécesseurs », afin d'avancer une perspective de renversement d'autant plus radicale.

Dans cette strophe célèbre, le décor idyllique — « Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales » — met en relief par contraste l'avilissement du Créateur : « Il était étendu sur la route, les habits déchirés, etc... » : « Il était saoûl ! Horriblement » ! Scène extraordinaire où, comme dans la fable de La Fontaine qui a sans doute fourni le schéma global de la strophe (*Le lion devenu vieux*), les animaux de la création viennent se venger de diverses manières de leur Créateur, à qui tous trouvent quelque chose à reprocher : le hérisson, le kakatoès, le pivert, l'âne, le crapaud défilent ainsi, suivis par l'homme qui, « aux applaudissements du morpion et de la vipère, fienta pendant trois jours, sur son visage auguste ». Deux exceptions cependant à ce cortège : le lion d'abord qui dit : « Pour moi, je le respecte, quoique sa splendeur nous paraisse pour le moment éclipsée. Vous autres, qui faites les orgueilleux, et n'êtes que des lâches, puisque vous l'avez attaqué quand il dormait, seriez-vous contents, si, mis à sa place, vous supportiez, de la part des passants, les injures que vous ne lui avez pas épargnées » ? ; le mendiant ensuite : « Faites attention à ce mendiant qui passe ; il a vu que le derviche tendait un bras affamé, et, sans savoir à qui il faisait l'aumône, il a jeté un morceau de pain dans cette main qui implore la miséricorde ».

Du plus noble des animaux et du plus bas des humains vient ainsi l'exemple d'une charité très chrétienne ; remarquable contraste en tout cas avec l'image d'un Dieu avili qui était la conséquence des tendances les plus noires du romantisme. La protestation de Ducasse, détournant encore une fois le mythe, est des plus vigoureuses : « O humains, vous êtes les enfants terribles ; mais, je vous en supplie, épargnons cette grande existence... » ; « Oh ! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile ! Le sang monte quelquefois à la tête, quand on s'applique à tirer du néant une dernière comète, avec une nouvelle race d'esprits. L'intelligence, trop remuée de fond en comble, se retire comme un vaincu, et peut tomber, une fois dans la vie,

dans les égarements dont vous avez été témoins ».

La voix qui tire ainsi la leçon de l'apologue reste anonyme. Disons du moins que, même s'il s'agissait de celle de Lautréamont, les mots pourraient appartenir à Ducasse, comme les *Poésies* le confirmeront. Ainsi, pour une lecture attentive, essayant de comprendre les relations entre les deux grands textes, il ne saurait y avoir de doute : en reprenant les oripeaux romantiques, c'est une leçon de force et d'optimisme que Ducasse s'attache à faire passer. Quand il pervertit avec méthode le langage des romantiques, c'est leur mythologie néfaste qu'il déconstruit, et il ne faut pas s'étonner que pour contrer cette éloquence creuse dont il a si bien compris les mécanismes purement verbaux, il propose de plus en plus un langage non dépourvu d'abord d'étrangeté. Langage de la rigueur morale, et surtout, langage de la science : un retour à la raison, à l'exercice créatif de la pensée, devra nécessairement passer par une révolution au niveau de la rhétorique. Pour l'heure, Ducasse s'emploie à gauchir le langage qu'il attaque, mais surtout encore au niveau de la déclamation. C'est ainsi que la strophe suivante, l'une des plus fameuses des *Chants*, devra paradoxalement se laisser déchiffrer dans notre lecture comme un nouveau plaidoyer en faveur de l'ordre moral et du retour à la raison.

Cette strophe est de loin la plus longue et la plus complexe de ce troisième chant, mais aussi la plus subtile dans son mécanisme rhétorique, en particulier par l'effet de l'enchâssement de différents discours les uns dans les autres. D'une part, c'est Maldoror qui fait le récit des événements de la strophe, mais à l'intérieur de ce premier récit, un autre est à son tour enchâssé, celui du cheveu ; un troisième récit, enfin, complète le tout, celui de Dieu racontant à son cheveu son humiliation. Notons encore que ce dernier récit enchâsse à son tour un discours, celui de Satan, qui n'est pas à proprement parler un récit (sauf si l'on considère que ce discours, étant rapporté, participe du régime du récit). Dans cette mise en abyme, tous les récits n'ont pas la même étendue ni la même importance, ni le même statut. Ils diffèrent en particulier par leur degré de discursivité. Celle-ci est nulle (sauf le texte gravé dans la pierre) dans le récit premier, mais s'accroît de beaucoup dans le second pour atteindre un maximum dans le discours de Satan, après avoir quelque peu décru dans le récit de Dieu lui-même. L'équilibre dynamique ainsi réalisé nous permet de voir dans cette strophe comme un microcosme de toute l'entreprise, qui passe elle aussi d'un maximum de narrativité à un maximum de discursivité en passant des *Chants* aux *Poésies*.

Pour tenter de comprendre le sens de cette mise en place respective du discours et du récit, pour en dénouer l'énigme insistante, sans doute convient-il de rapporter la strophe à la stratégie dont nous avons qu'elle articule un moment. Il faut par conséquent la lire de telle sorte que viennent au jour les points d'appui de sa structure argumentative. Considérons les choses ainsi : dans l'ensemble des *Chants*, l'enjeu essentiel nous a paru se ramener à ceci qu'il faut, pour que l'humanité soit à la hauteur de l'idéal qu'elle peut supporter, que cet idéal demeure sauf, même au milieu du naufrage qu'est la réalité humaine. Idéal et réalité se nient l'un l'autre, et cha-

cun ne peut s'affirmer que s'il prouve l'inanité de l'autre. La contradiction constitutive du problème humain est là : d'un côté, l'homme est faillible, lâche, débauché et cruel ; mais cela ne l'empêche pas par ailleurs de se former une représentation idéale du bien, de la vertu, etc. D'un côté, un désordre sans loi ; de l'autre, une Loi Morale transcendante. Le problème de Lautréamont est de dégager l'impératif de cette transcendance et de la sauver. Chaque strophe des *Chants* s'y applique en faisant face et en posant que, oui, le mal domine ce monde, mais que l'exigence transcendante d'une morale ne nous en requiert pas moins, voire dautant plus, et jusqu'au sein du crime qui hante notre imaginaire. Maldoror, image magnifiée de l'homme en ses contradictions, vivant de cet effroi, est l'épiphanie du déchirement et de l'hésitation, d'autant plus cruel dans le crime qu'il place plus haut la rigueur et le bien dont il réaffirme à chaque instant la précellence.

La strophe présente pose ce même dilemme et le résout dans le même sens : quelle que soit la prégnance du mal, aussi étendu qu'on puisse en imaginer l'empire, il reste en dépit de tout quelque chose à sauver : la loi morale. Ducasse n'hésite pas à recourir à des extrémités. Le Dieu saoûl de la strophe précédente n'était déjà apparu que comme prétexte à la réaffirmation de la nécessité de la vertu. Dans celle-ci, c'est un autre type de débauche et d'avilissement qu'on lui suppose, mais pour qu'apparaisse mieux encore la fragilité impérieuse d'un devoir humain qui, après tout, peut se passer de la garantie d'un Dieu juste. Autrement dit, Dieu fût-il encore plus mauvais que sa créature, que cela ne serait nullement un prétexte recevable pour justifier les faiblesses de cette dernière. Même si le Créateur pouvait en venir à se dire, comme ici, « je suis le Grand-Tout ; et cependant, par un côté, je reste inférieur aux hommes que j'ai créés avec un peu de sable » !, cela ne dispenserait en rien les hommes d'obéir à la loi qui dit : « Chassez le mal de vos chaumières, et laissez entrer au foyer le manteau du bien », ou encore : « Que la pudeur se plaise dans vos cabanes », etc. Et c'est bien pour cela que Maldoror peut décider, contre toute attente peut-être : « je jure de ne jamais révéler ce dont j'ai été témoin » — car il sait bien que les hommes ont besoin d'un juge, fût-il imaginaire ou définitivement muet, pour que s'impose à eux l'ordre moral qui peut les sauver du « crabe de la débauche », du « poulpe de la faiblesse de caractère », du « requin de l'abjection individuelle », du « boa de la morale absente », ou du « colimaçon monstrueux de l'idiotisme ».

C'est Dieu lui-même qui l'affirme : « Comment les hommes voudront-ils obéir à ces lois sévères, si le législateur lui-même se refuse le premier à s'y astreindre » ? Les *Poésies* concluront sur la nécessité qu'il y a à mettre Dieu « en réserve », à faire en quelque sorte comme s'il n'existait pas. C'est bien ce qu'à sa façon nous dit encore cette strophe : le mal existe, Dieu y est pour quelque chose ou peut-être n'y est-il pour rien, mais l'important demeure de faire face tout en préservant sauve la conscience de la loi, quelle que soit la réalité du mal ou sa force. N'est-il pas tout à fait significatif que, dans cette strophe, la seule victime de la cruauté divine soit l'être le plus innocent, « un jeune homme qui était venu dans cette maison

pour passer quelques moments d'insouciance avec une de ces femmes » ? Littéralement écorché par le Créateur, « il se disait que son caractère était plein de bonté ; qu'il aimait à croire ses semblables bons aussi, que pour cela il avait acquiescé au souhait de l'étranger distingué qui l'avait appelé auprès de lui ; mais que, jamais, au grand jamais, il ne se serait attendu à être torturé par un bourreau ». Sa torture est la punition d'une double faute : avoir cédé à l'appel de la « lanterne rouge, drapeau du vice » d'une part, et avoir cru à la bonté universelle d'autre part. Lue depuis la stratégie morale que nous avons mise en évidence, la strophe devient donc l'un des moments forts de la réaffirmation de la loi, sans reculer devant le tableau le plus extrême des ravages que le mal peut exercer.

Il va de soi que la démonstration morale n'a d'intérêt pour Lautréamont, et selon la logique de sa méthode, que si elle s'inscrit dans un réseau thématique et textuel préconstruit qu'il s'agit de travailler en y faisant insister le discours du bien. Perlaboration qui transforme le récit en apologue et ses personnages en allégories. Sur le plan thématique, on peut noter que la strophe met en jeu des topoï déjà bien articulés, tel celui qui pose le face-à-face du Créateur et de la créature, ou encore celui qui confronte le bien et le mal, le vice et la vertu. Nous sommes ainsi toujours reconduits à une métaphysique qui ne peut s'appuyer, se fonder que sur le paradoxe d'une incompossibilité — double vérité intenable dont il s'agit de réduire l'antinomie. On le verra avec les *Poésies*, la solution ducassienne est d'une grande simplicité, puisqu'il ne s'agit au fond que de faire silence sur les difficultés, les mystères, les incertitudes, pour promouvoir en règle unique le respect de l'ordre et l'obéissance à la loi — d'où le rappel insistant à la seule considération des « premiers principes » et des « axiomes sacrés ».

En ce sens, les *Chants* ne s'attardent donc à l'exposé narratif des antinomies citées que pour mimer par là, en la dévoilant, la structure métaphysique dont la « poésie du doute » fait toute sa ressource, traduites dans les termes lyriques d'un pathos de l'indécision douloureuse : hésitation prolongée entre Dieu et l'homme, le bien et le mal, le vice et la vertu, l'angélisme et la tentation luciférienne. En portant à leur comble les excès inscrits dans la logique du romantisme désespéré, Lautréamont déchire les déguisements dont elle se voilait et expose en spectacle l'insoutenable des représentations qu'elle dissimule : Dieu vautré dans la fange, ignoble et avili. La fantasmatique de l'abaissement — horreur et séduction mêlées — ne saurait mieux se traduire que par l'articulation de cet imprononçable du romantisme, son soleil noir : le sexe logé en son défaut, en ce lieu où le texte défaille.

La force des *Chants* est faite de cette faiblesse convertie en sombre rayonnement. Dieu au bordel radicalise la « sale question des courtisanes », et fait de la « chair » (ici, celle du « jeune homme » qui croit à la bonté) une « viande » obscène traînée dans le sperme et couverte de « sang caillé ». Quand Ducasse parlera dans les *Poésies*, à propos des « Grandes-Têtes-Molles », de « cas pathologique d'un égoïsme formidable », il faudra prendre cette « pathologie » au

sérieux : le pathos romantique est une maladie dont les « pustules » et les « chancres » ne sont autres que les textes que ronge secrètement leur beauté vénérienne : la « poésie » est une prostituée.

Lautréamont renverse donc ici la tradition que, depuis le début, il s'applique à ruiner : celle qui chantait la poésie de la prostitution, de Balzac à Dumas en passant par Baudelaire. Il n'est que ce dernier pour garder, encore que non exempt de blâme, l'admiration d'un Ducasse qui respectera son « immortelle charogne ». Pourquoi ? Sans doute parce que les *Fleurs du Mal* auront malgré tout démontré qu'entre la littérature et son lecteur la morale se trouve toujours en tiers.

— V —
La fiction en partie double

Le quatrième chant, auquel nous arrivons maintenant, esquisse dans le travail de Ducasse un tournant qui deviendra manifeste dans le chant suivant. Texte de transition donc, et qui pour cela, logiquement, participe à la fois des deux grands moments qu'il articule. De la première partie du livre, ce que nous retrouvons dans ce chant, c'est évidemment la critique de l'homme et la mise en accusation de Dieu, la démonstration des puissances du mal. De la seconde partie, ce qui s'annonce au contraire, c'est un certain mouvement de reconquête de l'esprit positif, une venue au jour de ce qui a toujours animé l'entreprise profonde de Ducasse, mais ne s'est encore manifesté que de manière allusive ou parabolique appel à la raison, prise de contrôle de la part du scripteur sur les moyens mêmes de l'écriture. Restauration philosophique d'un côté, profonde mise en question de la rhétorique de l'autre. Ces deux versants finiront par se fondre dans l'unité d'un « art poétique » qui voudra assurer le triomphe de la raison, du beau, du bien. Cela, ce sera le « retournement » des *Poésies*.

Simultanément, la distance qui permettait de distinguer sans ambiguïté entre Ducasse et Lautréamont se brouille quelque peu : dans le discours de Maldoror, plusieurs voix se profilent maintenant, chacune selon son rythme, ses entêtements : le bien et le mal, la raison, l'écriture et la poésie. Il deviendra de plus en plus difficile de les démêler, mais cette stéréographie est l'annonce d'une redistribution des enjeux et des thèses, de l'effacement de la dialectique qui animait la première partie du livre, avec son satanisme déclaré, son horreur systématique, ses décalques voyants de textes romantiques connus. Maintenant, le texte va gagner une nouvelle épaisseur, devenir plus énigmatique, l'écriture va laisser derrière elle la limpidité spectaculaire des périodes déclamées pour se concentrer sur les replis inextricables des phrases devenues conscientes de leurs entraves, du côté du réel comme du côté de l'imaginaire ou de celui de la simple rhétorique. Les éclairages vont donc de plus en plus souli-

gner les ficelles, mettre à plat les décors ; ce sera la fin du flou, du brumeux, du *sfumato* romantique qui permettait de donner à ce que les *Poésies* appelleront des « diables en carton » une apparence momentanée de vérité fantastique. Comme si, peu à peu, Ducasse s'était résolu à jeter le masque — mais il le fait avec lenteur, comme un « effeuillage » progressif, qui laisse tout le loisir de comprendre que l'on a été leurré, pourquoi et comment. Ebauche d'un « changement de méthode » qui fera bientôt tout basculer.

La première strophe du chant 4, comme toutes les strophes d'ouverture jusqu'alors, reprend le thème de base et le reformule d'une façon qui donne le ton de l'ensemble du chant. Mais ici, pour la première fois peut-être, les choses seront dites avec une plus grande netteté, et dites de telle sorte que le style lui-même en viendra à prendre une place éminente dans la suite du chant. La strophe commence pourtant de manière énigmatique : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ». Sans autre explication. Celui qui se donnait volontiers jusqu'alors pour l'auteur de ses propres aventures, Maldoror, ne se nomme plus en tant que tel. C'est pourtant bien lui, nous nous en assurerons tout à l'heure, qui tient « la harpe à la sonorité puissante et séraphique ».

Pourquoi Maldoror se présenterait-il lui-même ainsi, voix assez plastique pour articuler tous les discours de la nature créée ? Peut-être parce que, par là-même, l'homme peut être ramené au rang d'un existant comme les autres, échangeable pour un arbre, pour une pierre ? Peut-être aussi pour, en quelque sorte, dénaturaliser Maldoror, pour dissoudre, inquiéter, interroger sa nature de « personnage » littéraire ? Il passerait alors d'un rôle purement rhétorique, écrit, au rôle de porte-parole ou de représentant de toute la nature en tant que se pose à elle le problème de l'homme. Car cette voix, elle va encore s'attaquer à l'homme — bien que ce soit aussi un homme qui puisse en tenir le discours. Mais cela ne nous étonne pas : nous avons vu à quel point la dialectique du « semblable » dominait l'existence littéraire de Maldoror, faisait même, en réalité, la seule dimension stable de son « caractère ». Si Maldoror peut attaquer l'homme, c'est parce que lui-même en est un, agressif reflet qui épouse contre l'homme la cause de toute la nature. Or, cette strophe reviendra en effet sur la question du semblable, nous le verrons. Mais peut-être est-il possible de trouver d'autres justifications à cette sorte de charade (qui se formulerait alors ainsi : « mon premier est un homme, mon second est une pierre, mon troisième est un arbre et mon tout est tout ce qui n'est pas l'homme ») ?

On peut bien sûr penser à un certain nombre de légendes classiques sur l'origine de l'homme — puisque c'est lui qui se trouve ici visé — et qui le font provenir tantôt du chêne, tantôt de la pierre (Homère, *Odyssée*, XIX, v. 163 ; Hésiode, *Opera et Dies*, v. 145 ; Pindare, *Olympiades* IX, autist. 2 ; Juvénal, *Satires*, VI, v. 12, etc.) ; mais un tel rappel pourrait difficilement prendre assez de sens dans le contexte des *Chants* pour devenir tout à fait vraisemblable. Au contraire, si l'on rapproche la phrase de Ducasse de la phrase suivante, les choses prennent un tout autre aspect : « Dieu n'est ni un

homme, ni une plante, ni une pierre ». C'est P. Janet qui s'exprime ainsi, dans un ouvrage dont le ton général est très proche du Ducasse des *Poésies* : *La Crise Philosophique* (1865). Comment interpréter un tel rapprochement ? Si l'on suppose que Ducasse, comme il le fait systématiquement dans les *Poésies*, a « corrigé » la phrase de Paul Janet en faisant disparaître le nom de « Dieu » tout en transformant les négations contenues dans la phrase en affirmations, nous en déduirons que celui qui parle et « va commencer ce chant », est tout ce qui n'est pas Dieu. Maldoror, c'est ce qui, en l'homme, refuse Dieu.

La suite de la définition de Janet nous paraît confirmer cette lecture. De Dieu il est dit : « Il est le défini et le parfait, indivisiblement unis ». Or, nous l'avons vu mille fois, si l'homme est un « monstre » semblable aux « bêtes des bois », c'est avant tout à cause de sa duplicité foncière, de son instabilité, de son désordre intérieur. La strophe à l'Océan était l'exposé le plus net de ce thème : l'Océan, image de l'identité, de l'unité, de la perfection, de l'équilibre — miroir de Dieu —, face à l'homme, être d'inconstance et de misère.

Le thème est pascalien, bien sûr, et tout cela se retrouve dans le travail des *Poésies* sur les *Pensées*. Les *Chants* sont cet exposé d'une vision pascalienne que les *Poésies*, de façon volontariste, s'efforceront de « corriger » pour laisser le désespoir en arrière. Le côté pascalien de cette vision que nous découvrons sous une phrase, est ici fondu à la thématique physique de Janet, et si son premier versant porte l'ouverture de cette strophe vers un pessimisme traditionnel et janséniste, un second aspect éclaire des perspectives optimistes et rationalistes. Dans le même livre en effet, nous trouverons des phrases extraordinairement proches des maximes essentielles des *Poésies* : « ... nous avons tous bien un vague sentiment qu'il s'élève aujourd'hui une philosophie nouvelle, assez semblable à celle du XVIII[e] siècle ». (p. 12) ; « Tous les principes ayant été ébranlés, il faut reprendre l'étude des principes » (p. 176) ; « la philosophie ne doit pas oublier qu'elle est une science, et que le rôle, que le devoir même de la science est le progrès ». (p. 197) ; « Les savants dans les autres ordres de connaissances, ne commettent pas une pareille faute (c.à.d. vouloir tout de suite une synthèse universelle). Ils étudient chaque question séparément et l'une après l'autre. » (p. 176). Etc. La phrase d'ouverture du quatrième chant n'a donc rien d'une jaculation onirique, venue sous la plume d'un Ducasse en transe écrivant sous la dictée d'un inconscient qui exalterait une grande fraternité inhumaine et muette entre les règnes de la nature, ordinairement séparés. Ducasse inscrit au contraire cette phrase dans un contexte philosophique précis, et ne laisse rien au hasard : il lui faut faire de Maldoror, ennemi intime de l'homme, un reflet véridique de sa vérité qu'occulte une obstinée dénégation. Maldoror, représentation de l'homme, est inhumain.

Toute la strophe d'ailleurs confirme cette lecture en revenant de façon insistante sur le même thème : « ... quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend... », « Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable. » Rien

n'est plus terrible, insiste Maldoror, que « le caractère étrange de l'homme... », rien ne provoque une douleur en lui plus grande que de considérer « la conduite de celui auquel la providence donna le trône sur cette terre... » : « je m'absorbe dans les rêves de la compassion et je rougis pour l'homme ! » Pour amorcer ce nouveau chant, il fallait à Maldoror cet équivalent d'un « résumé des chapitres précédents » — c'est-à-dire, ici, la répétition des enjeux de la mise en scène métaphysique et morale que le texte traduit pour nous en récit.

Après le rappel de l'horreur qu'éprouve Maldoror pour son semblable, l'homme, Ducasse attire à nouveau l'attention de son lecteur sur la dialectique très particulière qui soutient l'entreprise de son héros : « L'idée que je suis tombé, volontairement, aussi bas que mes semblables, et que j'ai le droit moins qu'un autre de prononcer des plaintes, sur notre sort, qui reste enchaîné à la croûte durcie d'une planète, et sur l'essence de notre âme perverse, me pénètre comme un clou de forge ». Il faut prendre garde à ce « volontairement », qui nous permet de nous représenter Maldoror non plus comme ce héros noir et satanique qu'on voit toujours en lui mais bien comme une sorte de Christ négatif, volontairement descendu jusqu'à vivre le tout de la condition humaine, lui aussi crucifié (le « clou de forge »). Mais au lieu de venir sauver l'homme en acceptant de mourir pour lui, Maldoror s'engage dans un évangélisme autrement actif, et qui tient plus de la loi du talion selon l'Ancien Testament que de la charité chrétienne. Maldoror est sans ambiguïté un génie du bien, attaché à sa mission, mais il est résolu à la poursuivre par ses propres moyens : non plus prêchant parmi les hommes, mais agissant contre eux, pour leur imposer de venir à résipiscence : « que ma guerre contre l'homme s'éternise, puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation... puisque les deux sont ennemis mortels ».

N'oublions cependant pas que Maldoror est un double reflet : s'il est l'image de l'homme, il est aussi l'image de l'homme romantique dans la littérature. D'un côté, bien sûr, fidèle à sa première méthode, Ducasse déchaîne un héros maléfique acharné à mettre l'homme devant ses fautes et ses crimes pour l'amener au repentir. Mais, d'un autre côté, dans la mesure où il ne fait ceci qu'en « exagérant le diapason », Maldoror reste toujours un personnage qui n'échappe à aucun moment à son créateur. En un sens, Maldoror est donc aussi une analyse du romantisme, de la « poésie du doute », du « désespoir ». Et par là même il incline déjà Ducasse vers sa seconde méthode : à trop outrer son personnage, Ducasse finira par ne plus y croire ou en tout cas à y croire moins. Il concevra bientôt (peut-être au moment où il écrit cette strophe a-t-il déjà conçu le programme général des *Poésies*) un autre rôle pour la poésie. C'est une esquisse de cette nouvelle attitude qu'il n'est pas impossible de lire sous cette phrase : « L'homme et moi, claquemurés dans les limites de notre intelligence, comme souvent un lac dans une ceinture d'îles de corail, au lieu d'unir nos forces respectives pour nous défendre contre le hasard et l'infortune, nous nous écartons, avec le tremblement de la haine, en prenant deux routes op-

posées... ». N'est-ce pas dire clairement qu'une autre attitude est souhaitable, qui réconcilie l'homme et les héros qu'il se donne — autrement dit, qu'il se réconcilie avec lui-même ?

Quoi qu'il en soit, la strophe se termine sur un rappel insistant de la nature littéraire de toute l'entreprise : « ... le combat sera beau : moi, seul, contre l'humanité. Je ne me servirai pas d'armes construites avec le bois ou le fer ; je repousserai du pied les couches de minéraux extraites de la terre : la sonorité puissante et séraphique de la harpe deviendra, sous mes doigts, un talisman redoutable ». Et pour que l'on n'ignore pas l'enjeu métaphorique du récit, la nature spéculaire des héros, leur profonde identité, l'absurdité de leur lutte : « Cette guerre terrible jettera la douleur dans les deux partis : deux amis qui cherchent obstinément à se détruire, quel drame » !

Les signes ne manquent donc pas qui, dans cette strophe, nous avertissent des transformations qui affecteront bientôt très profondément toute l'économie de l'entreprise de Ducasse, et surtout sa tactique d'écrivain qui se déprendra de trucs qu'il finira par trop bien connaître. C'est en ce lieu, sensible entre tous, où se réfléchit le travail de langage, que le récit commence à se troubler : à partir de maintenant, les mouvements de la rhétorique n'iront plus tout à fait de soi, le langage romantique va perdre de son innocence, de sa transparence. La raréfaction ultime interviendra, bien sûr, dans les *Poésies*, qui tenteront un dénudement de la pensée, réduite à son squelette logique pour être enfin utile.

Ici, Ducasse n'en est pas encore à cette ascèse ; pourtant, c'est déjà de ce côté-là qu'il vise en laissant s'appesantir un soupçon sur les ornements de son style. Les comparaisons, par exemple, ne vont plus se fondre comme naturellement au flux de l'exposé ou du récit : elles vont s'amplifier, se détacher, désignées à l'attention du lecteur. Première ébauche pour tenter de restituer au langage poétique une authentique rigueur. Ainsi dans le cas de la comparaison suivante : « Le temple antique de Denherah est situé à une heure et demie de la rive gauche du Nil. Aujourd'hui, des phalanges innombrables de guêpes se sont emparées des rigoles et des corniches. Elles voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d'une chevelure noire. Seuls habitants du froid portique, ils gardent l'entrée des vestibules comme un droit héréditaire. Je compare le bourdonnement de leurs ailes métalliques au choc incessant des glaçons, précipités les uns contre les autres, pendant la débâcle des mers polaires. Mais si je considère la conduite de celui auquel la providence, etc. ».

Le « je compare », performatif insistant, effectue une mise à distance de l'opération de comparer. Il en fait une opération analytique parce qu'il la désautomatise. Le langage est ainsi tenu sous un regard qui en scrute les mouvements, en met à plat les complexités. Ce que Ducasse entreprend donc, c'est une véritable anatomie comparée des métaphores. Chaque étape métaphorique sera motivée, chaque mot, s'il n'est pas pourvu d'une évidence suffisante, devra justifier de son apparition et de ses fonctions, de ses titres logiques à l'emploi qu'il postule. Nous verrons plus loin des cas particulière-

ment frappants de cette exigence d'ascèse qui voudra couper court au bavardage et aux enjolivements immotivés. A l'horizon de cette démarche : l'idéal de la « nouvelle » science, où, diront les *Poésies*, « tout vient à sa place ».

La strophe suivante fournit une première démonstration des effets de telles exigences, et constitue du même coup une ébauche d'art poétique déguisé en apologue. Strophe résistante au commentaire, dans la mesure où elle est à elle-même sa propre glose, la glose envahissant peu à peu le tout de la strophe, devenue le texte qu'elle aurait dû commenter. Essayons, sinon de gloser à notre tour, tout au moins de décrire les articulations de l'auto-commentaire et des leçons qu'il tire de lui-même.

Tout part d'une simple phrase, typiquement narrative, pouvant appartenir à n'importe quel récit de l'époque : « Deux piliers (...) s'apercevaient dans la vallée... ». Bien entendu, cette phrase n'est pas celle qui apparaît réellement dans le texte. Celle que nous venons de citer n'en est que le noyau, avant toute expansion rhétorique. Que devient-elle à partir du moment où la comparaison — c'est-à-dire la littérature — s'en mêle ? « Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes ». Il suffit que le choix d'un comparant s'écarte de manière minime des paradigmes habituels pour que tout à coup le mécanisme lui-même fasse problème. C'est ce problème que la première partie de la strophe s'efforce de discuter : comment justifier cette comparaison, comment faire qu'elle maintienne la lecture dans les bornes de ce seul monde possible que nous connaissons : le nôtre ? Et cela sans pour autant ne rien nous apprendre que nous connaissions déjà ou qui ne soit pas beau ?

A de telles questions, Ducasse donne une réponse complexe qui se développe simultanément sur deux plans. Tout d'abord (nous passons sur le détail du raisonnement, qui ne pourrait pas se séparer de celui de la phrase, nous contentant de souligner les articulations logiques de l'argument), Ducasse va montrer que la comparaison piliers/baobabs est justifiée : « un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier » : ce sont tous deux des « formes élevées et massives », de quelque point de vue que l'on se place (géométrique, architectural, etc.) — « Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab ». Simultanément, le deuxième volet de la comparaison, celui qui implique des « épingles », se trouve lui aussi justifié deux pages plus loin, après une suspension dont nous reparlerons tout à l'heure : « ... quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (...) je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visuel est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine ».

L'incohérence de la première phrase ne faisait donc que recouvrir une vérité plus profonde sous la surface du langage, au-delà d'elle, c'est-à-dire dans un autre langage, celui de la science. Et en effet, quand Ducasse utilise ainsi des termes ou des systèmes de comparai-

son d'allure scientifique pour décrire des phénomènes « naturels » à la fiction, il ne fait pas qu'appliquer un nouveau langage ou un nouveau discours à des structures classiques en toute « poésie » : il cherche à réintégrer cette dernière dans l'intelligibilité rendue possible par les révolutions épistémologiques de son temps, telles qu'il les comprend.

Pour Ducasse, des problèmes tels que celui de la comparaison ou de la métaphore sont des problèmes essentiels qui requièrent toutes les ressources de la littérature elle-même pour pouvoir s'explorer, sans pourtant que ces problèmes soient de nature fondamentalement différente de ceux que la science rencontre : « ... ne voit-on pas que le laborieux morceau de littérature que je suis à composer, depuis le commencement de cette strophe, serait peut-être moins goûté, s'il prenait son point d'appui dans une question épineuse de chimie ou de pathologie interne » ? Autrement dit : comparaison et métaphore sont des choses sérieuses, même quand elles ont une apparence bouffonne, et la solidité de leurs fondements est plus précieuse que l'éclat évasif dont elles se contentent parfois.

Voilà donc le premier versant de la réponse de Ducasse aux questions soulevées par un écart rhétorique qu'il a expérimentalement exagéré dans la première phrase de la strophe. Le deuxième versant de sa réponse nous entraîne vers des conséquences peut-être plus inattendues, puisqu'elles concerneront à la fois la logique et la morale. D'une part en effet, on ne peut pas se passer de la métaphore : même si une « puissance supérieure » nous ordonnait d'y renoncer, cela serait impossible. Les responsables : « les habitudes contractées par les ans, les livres, les contacts de ses semblables, et le caractère inhérent à chacun... ». D'autre part, quelque chose de grave se trouve en jeu, et qui met en cause l'irresponsabilité morale de la poésie — la poésie n'a pas fait l'effort de se connaître elle-même : « Jusqu'à nos temps, la poésie fit une route fausse ; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre, elle a méconnu les principes de son existence, et a été, non sans raison, constamment bafouée par les honnêtes gens. Elle n'a pas été modeste... Qualité la plus belle qui doive exister dans un être imparfait » ! Ce ton est celui, par avance, des *Poésies*. Il y a donc une dimension morale, non seulement dans le contenu de la poésie mais dans le maniement même de sa forme, qu'il s'agisse de poésie lyrique ou de poésie ordinaire, « rampant jusqu'à terre ». Le choix des mots : là commence le travail de la vérité dans l'écriture.

Nous avons donc trouvé jusqu'à maintenant, dans le texte même, une première série de réponses aux problèmes soulevés par l'apparent dévoiement de la comparaison : ce qui pouvait accuser Lautréamont d'incohérence se trouve réapproprié par lui et retourné comme un puissant argument contre l'exercice traditionnel de la poésie, au nom duquel on a voulu le condamner. Mais Ducasse ne s'en tient pas là. Le problème lui paraît porter infiniment plus loin, puisqu'il va en venir à faire intervenir dans la discussion des considérations de pure psychologie.

Avant d'en arriver là, une première étape se présente : leçon morale encore, puisqu'il va s'agir de fustiger ceux, trop immodes-

tes, qui ont pris pour de la bouffonnerie ce qui était au fond fort grave : « C'est ainsi que ce que l'inclinaison de notre esprit à la farce prend pour un misérable coup d'esprit, n'est, la plupart du temps, dans la pensée de l'auteur, qu'une vérité importante, proclamée avec majesté » ! De là, c'est tout naturellement à une auto-justification du style des *Chants* que nous nous trouvons conduits : « Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque (quoique, d'après certains philosophes, il soit assez difficile de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique) » ; « Souvent, il m'arrivera d'énoncer, avec solennité, les propositions les plus bouffonnes... ». Cette philosophie, ce n'est rien d'autre en somme que la théorie de la *Préface de Cromwell*, de Hugo. Mais on voit que chez Ducasse, cette conception forme une très profonde armature pour sa pensée même de l'écriture et de la « poésie » — de ce que sont ses moyens, ses pouvoirs et ses droits.

Si la poésie paraît contradictoire, paradoxale, c'est parce que la vie elle-même est ainsi, parce que le langage nous y pousse, et parce que l'esprit humain est lui-même plein de contradictions : l'omission de quelque élément annoncé dans la strophe (pour la circonstance) « n'étonnera pas ceux qui ont étudié à fond les contradictions réelles et inexplicables qui habitent les lobes du cerveau humain. Rien n'est indigne pour une intelligence grande et simple : le moindre phénomène de la nature, s'il y a mystère en lui, deviendra, pour le sage, matière à réflexion ».

N'est-ce pas là un avertissement fort clair adressé au lecteur ? S'il rencontre dans les *Chants* quelque chose qui lui paraîtra invraisemblable, inacceptable, grotesque ou simplement comique, il lui faudra aussitôt interroger son premier réflexe, qui le porterait à rire. Le rire, pour Ducasse, consiste avant tout à ne « voir qu'un seul côté des choses » ; le rire simplifie, alors que la contradiction, le paradoxe, la caricature ont la noblesse de la complexité. Le rire ne doit jamais être seul, parce qu'il est renoncement à la dignité, abandon de l'intelligence, trahison de la raison et de la modestie. Maldoror nous le dit : « Moi, je ne sais pas rire. Je n'ai jamais pu rire, quoique plusieurs fois j'aie essayé de le faire. C'est très difficile d'apprendre à rire. Ou, plutôt, je crois qu'un sentiment de répugnance à cette monstruosité forme une marque essentielle de mon caractère ».

Si un philosophe, dit-on, a pu éclater de rire « en voyant un âne manger une figue », Maldoror, lui, a vu « une figue manger un âne » — sans rire. Au contraire : « Le besoin de pleurer s'empara de moi... ». Seul moyen, pour Maldoror, d'accepter le rire : montrer en même temps par un signe de nature opposée que l'on est sensible à l'autre face de tout événement ou proposition qui paraît d'abord risible : « Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez ; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière ». Nous sommes avertis. Par ce

détour — philosophique, psychologique, stylistique — nous en revenons naturellement à Maldoror lui-même.

D'une certaine façon, toute cette argumentation à peu près encyclopédique, n'était peut-être qu'une préparation à une compréhension plus profonde de Maldoror. Ce personnage, lui aussi, est un tissu de contradictions. Cela ne doit pas en faire un bouffon : « il est une des innombrables modifications intellectuelles que Dieu, sans sortir d'un type primordial, créa pour gouverner les charpentes osseuses ». Et c'est ici que se rencontrent les deux thématiques sous-jacentes de la strophe, celle qui permet d'articuler une sorte d'art poétique, et celle qui permet d'avancer un certain nombre de thèses d'essence philosophique et morale. Leur rencontre se fait, naturellement, par une comparaison.

La poésie, nous l'avons vu, n'a pas été modeste — avec Maldoror elle le devient ; l'homme non plus n'a pas été modeste — avec Maldoror, il doit le devenir : « Moi, je veux montrer mes qualités ; mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices ! Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront d'exemple à la stupéfaction humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est ». Ainsi arrive enfin à l'existence déclarée le principe dont nous avons maintes fois désigné l'affleurement dans les contradictions des actes et des discours de Maldoror : l'homme croit qu'il n'est composé que de bien, mais Maldoror lui montre, en s'exhibant comme reflet véridique, qu'il est à la fois bon et mauvais, et peut-être plus mauvais que bon — sauf dans la jeunesse. D'où toute la dialectique du « semblable », et tout le ressort de la « méthode » du mal pour le bien : « peut-être que ce simple idéal, conçu par mon imagination, surpassera, cependant, tout ce que la poésie a trouvé jusqu'ici de plus grandiose et de plus sacré. Car, si je laisse mes vices transpirer dans ces pages, on ne croira que mieux aux vertus que j'y fais resplendir, et, dont je placerai l'auréole si haut, que les plus grands génies de l'avenir témoigneront, pour moi, une sincère reconnaissance. Ainsi, donc, l'hypocrisie sera chassée carrément de ma demeure. Il y aura, dans mes chants, une preuve imposante de puissance, pour mépriser ainsi les opinions reçues ».

L'amitié du vampire

Tout s'explique : philosophie profonde, morale, poétique, stylistique des *Chants* — et c'est pourquoi il fallait un Maldoror et un texte d'allure résolument exceptionnelle pour aller jusqu'au bout d'une entreprise qui prend, sur tous les plans, le contrepied des théories et des méthodes usuelles, y compris celles, pourtant plus respectées, des « prédécesseurs » que Ducasse veut bien se reconnaître.

Maldoror n'est donc nullement un de ces héros sataniques habituels destinés à flatter nos faiblesses en nous donnant le spectacle de la pure méchanceté. Sa nature contradictoire est faite pour nous avertir de la nôtre, de même que son discours est une incitation à

mettre de la raison dans les nôtres. N'est-ce pas ce qu'apprend le lecteur dès le début des *Chants* : « tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire » ? Ce que cette strophe redit ainsi : « Quelques-unes soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère, et que je l'eusse portée, neuf mois, dans mes flancs parfumés... ». Ces *happy few* ne pourront être que les lecteurs qui apporteront à leur lecture « une logique rigoureuse » et qui sauront assez bien lire pour ne pas se mettre à « rire comme un coq » : « qu'il soit maudit, par ses enfants et par ma main décharnée, celui, qui persiste à ne pas comprendre les kanguroos implacables du rire et les poux audacieux de la caricature !... ».

La strophe qui suit peut s'entendre comme une mise à l'épreuve du lecteur nouvellement averti, un test de sa capacité à passer au-delà des apparences pour comprendre les leçons dissimulées dans les replis d'une histoire ou d'un discours. Simultanément, et comme en échange de cet effort qu'il demande, Ducasse offre avec clarté une image de Maldoror qui insiste moins — comme il était dit dans la strophe précédente — sur ses vices que sur ses vertus. Le sujet apparent de la strophe a pourtant tous les dehors de l'horreur maldororienne : torture, cruauté, inceste, etc. Ces horreurs, on peut même dire qu'elles sont ici cumulées à plaisir et comme systématiquement, de la même manière que Sade pouvait inventer une histoire telle qu'un nombre maximum de crimes y seraient perpétrés d'un seul et même geste : viol, sodomie, inceste et sacrilège. Ducasse ne va pas aussi loin, mais sa performance est respectable.

L'histoire : « Une potence s'élevait sur le sol ; à un mètre de celui-ci était suspendu par les cheveux un homme, dont les bras étaient attachés par-derrière ». Maldoror esquisse d'abord le geste d'aller dépendre « le pantin ou morceau de lard attaché au plafond ». Il en est empêché par l'arrivée de « deux femmes ivres », « deux femelles d'orang-outang » : « Leurs yeux brillaient d'une flamme si noire et si forte, que je ne crus pas d'abord que ces deux femmes appartinssent à mon espèce ». La première, s'adressant à l'homme : « Est-ce possible que tu sois encore respirant ? Tu as la vie dure, mon mari bien-aimé ». La seconde : « Tu ne veux donc pas mourir, ô mon gracieux fils » ? Suit une scène de flagellation à coups d'un fouet « aux cordes de plomb » appliqués sur le corps de la « mortadelle », enduit de goudron [12]. Fatiguées, « les femelles » se retirent enfin et Maldoror peut aller secourir la victime, qui lui raconte alors son histoire : sa mère avait voulu qu'il passe « la nuit avec elle dans un lit », avec la complicité de sa femme « qui s'était bercée de l'espoir d'une récompense ». Il s'agissait donc d'une vengeance. Maldoror confie alors le blessé à des laboureurs voisins en leur laissant sa bourse, et leur disant : « Non, non... ne croyez pas que cela m'étonne » !

Comme la strophe précédente permettait de s'y attendre, « le sujet dramatique cimenté dans cette strophe » n'en forme que

12. Peut-être faut-il supposer ici la transformation d'un texte écrit en anglais, ce qui expliquerait certaines étrangetés linguistiques (« encore respirant » = « still breathing » ; « gracieux fils » = « gracious son »). La mention du goudron ferait d'ailleurs plutôt penser à un texte américain qu'à un texte anglais.

l'argument, l'occasion de deux développements parallèles, l'un qui concerne la méchanceté de l'homme et l'autre la nature de l'analyse. Mais ces deux expansions restent très fortement liées, en dépit de l'incompatibilité apparente de leurs thèmes. Ce qui les unit, c'est leur commune référence à la raison. Commençons par le cas le plus simple, celui de la « morale » explicite de la strophe, qui la conclut : le loup lui-même, dit Maldoror, « prend la fuite », « quand il voit, à l'horizon, cette chevelure noire balancée par le vent ». Pourquoi cette mention ? Maldoror répond : « il me semble que l'animal a compris ce que c'est le crime ! Comment ne le comprendrait-il pas, quand des êtres humains, eux-mêmes, ont rejeté, jusqu'à ce point indescriptible, l'empire de la raison, pour ne laisser subsister, à la place de cette reine détrônée, qu'une vengeance farouche » !

Le moins que l'on puisse dire est que cette « morale » est fort peu conforme à l'image d'irrationalisme, de cauchemar et d'horreur que Maldoror évoque généralement. La chose est des plus claires : tout le récit n'a été inventé (ou repris de quelque livre ou fait divers atroce) que pour faire honte à l'homme du reniement de sa raison. Comme le diront les *Poésies* : « Les notions de la simple raison sont tellement obscurcies à l'heure actuelle... » ! Ce sera le fondement de leur argumentation.

Nous sommes donc en présence d'un texte provocateur, polémique — un apologue destiné à nous prêcher le retour au bien, à l'équilibre du jugement. Seule l'analyse, nous dira Ducasse, est à même de développer la raison en l'entraînant à la gymnastique mentale qui lui permettra de dissiper les illusions. C'est à quoi il veut initier son lecteur dès cette partie des *Chants*, dans cette strophe même, en y insérant un long fragment métadiscursif.

Tout part d'une alternative devant laquelle se trouve placé le narrateur : « raconter la totale vérité » ou « garder le silence » sur les tortures infligées par les deux « femelles » à leur fils et mari. C'est, bien entendu, l'hypothèse du silence qui amène les plus grandes explications. Elles se présenteront sous la forme d'une série de branchements effectués sur une ligne discursive unique, tantôt par l'intermédiaire de « car », tantôt par l'enchâssement de simples parenthèses, ou bien encore par des « cependant », « certes », etc. La variété des formes syntaxiques introduisant des propositions incises est extrême dans ces deux pages. Et c'est en effet plutôt la démonstration de cette aptitude formelle dont est doté le langage de préciser sans terme possible tout terme nouveau, selon le principe de la récurrence infinie, qui fournit à Ducasse le terrain de son argument. Tout ceci pour en arriver à dire que, peut-être, le silence est préférable : « ne pas discuter » — cela « est plus difficile à mettre en pratique que ne le veut bien penser généralement le commun des mortels ».

Eviter la diffusion, l'emphase, le flou, donner à son texte la plus grande densité possible de silence, pour que seules apparaissent les arêtes vives de la pensée : c'est ce but que se donneront les *Poésies*, à travers une critique radicale du langage, à quoi aura mené une analyse de la langue romantique. Ducasse met là en évidence ce mouvement de supplémentarité indéfinie qui affecte toute parole, la

métaphoricité qui porte toujours plus loin du but en voulant l'approcher. Déportement, décentrement : excès de la parole dès le premier mot.

Seule exception à ce jeu du langage qui en fait une vaine dépense : l'analyse. Exception qu'il ne faut pas confondre avec la règle, encore que l'une et l'autre se traduisent par la longueur. L'analyse possède en effet ceci de commun avec le bavardage qu'elle entraîne à d'infinies complications. Ducasse, sans équivoque, se range du côté de la paradoxale concision analytique : « ... jusqu'ici je n'ai été que concis, ce que même plusieurs n'admettrons pas, à cause de mes longueurs, qui ne sont qu'imaginaires, puisqu'elles remplissent leur but, de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité, jusqu'en leurs derniers retranchements... ». En tout cela, dans la morale de l'histoire comme dans l'éthique de l'écriture, Ducasse annonce ses choix : qu'il s'agisse de parler ou d'agir, un seul guide doit prévaloir : la raison.

Nous l'avons vu : c'est le mot de la fin pour le récit ; c'est le maître mot pour l'écriture : « ... il est bon, si l'on possède des facultés en équilibre parfait, ou mieux si la balance de l'idiotisme ne l'emporte pas de beaucoup sur le plateau dans lequel reposent les nobles et magnifiques attributs de la raison, (...) si l'intelligence prédomine suffisamment sur les défauts sous le poids desquels l'ont étouffée en partie l'habitude, la nature et l'éducation (...) de revenir (...) au sujet dramatique cimenté dans cette strophe ». Strophe bipolaire, ce texte donne le ton et la formule sur quoi se bâtira largement le reste des *Chants* : assurer l'empire de la raison en en démontrant par la pratique la nécessité. Nécessité, et dès qu'il y langage, car seule la raison peut guider l'analyse vers la vérité. Mais la raison n'est pas moins indispensable dans la pratique de la vie, car elle seule peut substituer aux aberrations du sentiment et des passions une conduite ordonnée qui distingue l'homme de l'animal, en lui rendant le sens du crime, la science du bien et du mal.

La quatrième strophe nous introduit à son tour à un spectacle des plus étranges, et qui a donné lieu déjà à bien des commentaires : un Maldoror nouveau s'adresse à nous, au passant. Il ne subsiste rien de lui : des animaux ont pris la place de ses différents organes dévorés. Ce qu'il y avait d'homme en lui a été totalement éliminé : son corps est devenu le logis de toute une faune parasite et sa colonne vertébrale est devenue un glaive. Le spectacle qui en résulte suscite l'horreur : « Je suis sale, les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escares de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre ». Les analyses des strophes précédentes doivent nous avoir rendu prudents : le spectacle n'est pas le tout de l'entreprise, et chaque scène est en fait une mise en scène qui transforme le récit en apologue et les personnages en allégories. Qu'en est-il ici ?

Pour tenter de répondre il faut, comme toujours, revenir à l'armature philosophique et morale de la narration, qui ne manque jamais d'affleurer. Dans cette strophe, la « morale » est tout-à-fait explicite. Bien sûr, Maldoror se présente à la fois comme l'adversaire de Dieu et la victime de l'homme — archétype romantique

incompris et crucifié. D'abord, c'est l'homme qui l'a poignardé, « quand il a su que j'avais fait vœu de vivre avec la maladie et l'immobilité jusqu'à ce que j'eusse vaincu le Créateur... ». Mais, si l'homme a ainsi perfidement attaqué Maldoror, c'est en se méprenant sur son compte — et ici nous retrouvons une thématique qui était largement présente dans le premier chant : « pour t'instruire et te préserver, réfléchis au sort fatal qui m'a conduit à la révolte, quand peut-être j'étais né bon » ! Maldoror n'est pas radicalement voué au Mal : s'il s'y est engagé, c'est parce que ses semblables lui ont montré la voie, par leur inhumanité ; il ne fait donc que leur rendre ce qu'ils lui ont donné.

En attaquant Dieu, c'est au créateur de l'homme que Maldoror s'attaque, pour revendiquer contre lui les droits d'une humanité authentique, non déraisonnable, non pervertie. Maldoror n'est que l'ange révolté par excès d'idéal déçu. Aussi, dans la présente strophe — aspect christique toujours — Maldoror veut-il « réchauffer (sa) ténacité à la flamme du martyre volontaire ». Ducasse exploite évidemment ici l'image stéréotypée de Job, demandant à Dieu des comptes sur l'injustice qui lui est faite, pour mieux mettre en évidence la profonde méchanceté humaine : « Le mal qu'a fait l'homme ne peut plus se défaire » ! Tout le texte n'est donc qu'un apologue, servant à renforcer le caractère paradoxal de Maldoror, son statut spéculaire vis-à-vis de l'homme.

Ducasse ne se contente d'ailleurs pas de cette forme peut-être trop apologétique, trop purement littéraire. Il y ajoute un appendice qui reformule le message implicite de l'apologue en en proposant un second, dépourvu de spectacle : « Tu raconteras à ton fils ce que tu as vu ; et, le prenant par la main, fais-lui admirer la beauté des étoiles et les merveilles de l'univers, le nid du rouge-gorge et les temples du Seigneur. Tu seras étonné de le voir si docile aux conseils de la paternité, et tu le récompenseras par un sourire. Mais, quand il apprendra qu'il n'est pas observé, jette les yeux sur lui, et tu le verras cracher sa bave sur la vertu... ». Le pessimisme maldororien prend ici une dimension pascalienne, en soulignant la puissance spontanée du mal, l'existence de l'hypocrisie jusque chez ceux qui paraissent le plus innocents : les enfants.

Déjà le premier chant nous avait présenté de ces héros adolescents, dont Maldoror désespérait par avance. Et pourtant, ce n'est que chez ces adolescents qu'il trouve une raison, fort timide, d'espérer. Ici cependant, cette espérance n'est pas même évoquée : « il t'a trompé, celui qui est descendu de la race humaine, mais il ne te trompera plus : tu sauras désormais ce qu'il deviendra ». Ce qui l'attend, c'est « l'échafaud », tandis que le père, « infortuné vieillard », est promis aussitôt après à la tombe. De l'homme tel qu'il est, il n'y a décidément rien à attendre de bon. Comment mieux désespérer le lecteur ?

Par un effet de balancier, l'espoir revient timidement grâce à la strophe qui suit, par ce qu'elle ajoute au portrait de Maldoror. Auto-portrait dans le miroir d'ailleurs, puisque c'est par ce biais spéculaire que Ducasse choisit cette fois de revenir sur ce qu'il appelle souvent le « caractère » de son héros. Il s'agit à la fois d'un

« truc » et d'un procès qui s'inscrit naturellement dans la dialectique du semblable, largement utilisée par ailleurs. Dans cette strophe, Maldoror décrit « une ombre », une « fantasmagorique projection » qu'il aperçoit « sur le mur de (sa) chambre ». Naturellement, il « découvrira » à la fin de la strophe que cette « ombre » n'est autre que son propre reflet : « Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image » !

On peut beaucoup gloser sur cette scène, puisque les thèmes du miroir, du reflet, de la mémoire, etc., s'y prêtent aisément. A notre sens cependant, il ne faut pas voir dans cette mise en scène beaucoup plus qu'un artifice : sa révélation dans la dernière phrase en souligne la nature un peu laborieuse, sur le mode du conte fantastique assez court ou du roman-feuilleton. L'intérêt de cette strophe réside ailleurs, non pas dans le « truc » de romancier qui lui sert de prétexte, mais bien dans la dialectique qu'elle permet d'instaurer entre Maldoror et lui-même. Qui, mieux que Maldoror, saurait reconnaître le mal ? Nul autre que lui-même ne pourrait le peindre « objectivement ». Nous apprenons d'abord ainsi que les yeux de Maldoror paraissent « arrachés » à une « femme blonde », crime qu'il n'aurait commis que pour « faire croire à (sa) beauté ». Aussitôt après, nous découvrons que Maldoror est chauve — ou plus exactement, qu'il a été scalpé. Là encore, le fait ne vaut pas en lui-même, mais parce qu'il permet d'éclairer un crime de plus. En outre, si Maldoror est dans un tel état, c'est du fait de la vengeance de celui qu'il avait gardé pendant cinq ans prisonnier, « pour être témoin du spectacle de ses souffrances ».

Mais pourquoi ce catalogue de crimes ? Pour compléter le tableau et parfaire le personnage ? Non. Tout cela ne nous est raconté que pour amener cette révélation, qui forme le vrai cœur profond de la strophe : si Maldoror a emprisonné cet homme, c'est, nous dit-il, « parce qu'il m'avait refusé, à juste titre, une amitié qui ne s'accorde pas à des êtres comme moi ». Toute la strophe vise donc en fait à permettre, sur fond d'auto-accusation, l'aveu d'un désir d'amitié, d'une demande de reconnaissance humaine.

D'un côté, quand Maldoror est vu sous l'angle de sa « méchanceté », il est radicalement mauvais. Dangereux et destructeur, un regard de ses yeux suffit à anéantir un village : « Déjà les émanations des cadavres viennent jusqu'à moi » ; pire même : « mon regard peut donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace ». D'un autre côté cependant, quelque chose travaille le personnage dans un sens tout différent, qui dément son apparent monolithisme. C'est ce que va confirmer la suite quand, méconnaissant sa propre image, Maldoror va esquisser une sorte de parade destinée à la séduire. Parade de langage, lestée d'un désir, d'une demande d'amour qui peu à peu donne consistance au fantasme qu'il va s'offrir à servir.

La dialectique lacanienne décrirait ce mouvement, s'il ne s'agissait pas de fiction dans la fiction. Ducasse l'anticipe, et nous nous

contenterons de ses mots à lui : « Je ne suis pas si méchant que toi : voilà pourquoi ton génie s'incline de lui-même devant le mien... ». De Maldoror tel qu'il se pense à Maldoror tel qu'il se projette fantasmatiquement (le mot de « projection » figure dans le texte), une distance se forme : il n'est pas identique à lui-même, car son apparence, détachée de lui, le fait différent de ce qu'il est ou de ce qu'il s'éprouve. Ainsi donc, et malgré tout ce que le rappel de ses crimes au début de la strophe laissait supposer, Maldoror n'est-il pas l'incarnation du mal absolu : il en est à un degré en deçà : « tu me reconnaîtras comme ton disciple respectueux dans la perversité... » ; « Puisque je ne te dispute pas la palme du mal, je ne crois pas qu'un autre le fasse : il devrait s'égaler auparavant à moi, ce qui n'est pas facile... ». Nous ne sommes plus dans l'absolu — qui ne connaît pas de degrés — mais dans la contingence. Un petit quelque chose fait que Maldoror n'est peut-être pas à la hauteur de lui-même, égal à son idéal-du-moi. Sa petite différence à lui, c'est la petite étincelle de bien qui survit en lui et que traduisait peut-être son offre d'amitié à celui qui deviendra sa victime pour l'avoir refusée.

Duplicité de Maldoror — dualité plutôt : d'un côté incarnant le mal, de l'autre ne l'incarnant qu'avec réserve. A tout le moins n'a-t-il pas tous les vices (mais nous le savions déjà), puisque il n'est pas hypocrite : « Je ne jetterai pas à tes pieds le masque de la vertu, pour paraître à tes yeux tel que je suis ; car, je ne l'ai jamais porté... ». Maldoror est une image, rien d'autre qu'une image ; mais c'est — paradoxe — une image sans masque. Ducasse ne cherche pas à mystifier son lecteur, à le fasciner, à paralyser son jugement : il lui donne au contraire la chance d'utiliser toutes les armes de l'analyse pour comprendre que la vertu ne va pas sans vice ni le vice sans un peu de vertu — même si le mal domine largement. Au moins existe-t-il une lueur d'espoir, et seule la raison, qui ne laisse rien dans le vague, pourra tirer les leçons qui conviennent parce qu'elle ne s'en laissera pas imposer par des simulacres : « Le secret est découvert (...). Tout est expliqué, les grands comme les plus petits détails... ».

Nous ne laisserons pas cette strophe sans noter que la pratique mise au point dès le début du chant trouve ici son prolongement, car l'« analyse » y a sa place. Elle porte d'abord, bien sûr, sur le style lui-même. Commentant sa propre question à l'ombre qu'il aperçoit, Maldoror précise : « c'est moins pour la majesté de la forme, que pour le tableau de la réalité que la sobriété du style se conduit de la sorte ». Nous l'avons déjà vu : l'affinement des formes d'expression est affaire de vérité, de respect de la réalité. Mais la réalité n'est pas pour Ducasse simplement ce qui est là. Comme l'homme, comme tout dans la nature créée, elle est contradictoire. Pour dire le vrai sur le récit, il faut donc passer par une complexification linguistique qui est d'abord une machinerie logique : il ne faut laisser échapper aucun des possibles. Le problème du style devient alors celui d'une lutte contre la linéarité narrative qui ne veut considérer qu'une seule chose à la fois, « un seul côté des

choses ». Ducasse cherche au contraire à ouvrir ses phrases de l'intérieur, vers le dedans, par enchâssements, parenthèses, incises. Tentative pour inventer une langue, avant la lettre, dialogique.

Un exemple au hasard, détaché arbitrairement : « ... mais, ma pensée, s'arrêtant à une simple constatation, qui n'est pas dépourvue, d'après le peu que j'en aperçois, d'une volupté énorme, ne va pas, même dans ses conséquences les plus hardies, jusqu'aux frontières d'un vœu pour ta guérison, et reste, au contraire, fondée, par la mise en œuvre de sa neutralité plus que suspecte, à regarder (ou du moins à souhaiter), comme le présage de malheurs plus grands, ce qui ne peut être pour toi qu'une privation momentanée de la peau qui recouvre le dessus de la tête ».

La phrase de Ducasse ne peut pas simplement se décrire comme amphigouri, comme parodie latinisante, ou comme traduction d'une confusion mentale d'essence pathologique. Nous croyons qu'elle est, dans sa structure même, la traduction d'une authentique philosophie du style, entièrement analytique, qui a compris que le problème de la réalité est avant tout une question de logique et de grammaire. *Les Poésies* donneront de cette perception une vigoureuse formulation abstraite. C'est ainsi qu'il faut comprendre aussi les choix lexicaux de Ducasse quand, par exemple, il parle des « vertèbres lombaires » de « l'ombre » ou lorsqu'il cite les « physiologistes » qui ont « découvert que même les cerveaux enlevés reparaissent à la longue, chez les animaux », ou mieux, lorsqu'un raisonnement fait intervenir des considérations comme celle-ci (détachée hors contexte) : « quand même on n'aurait étudié la loi des probabilités que sous le rapport des mathématiques (or, on sait que l'analogie transporte facilement l'application de cette loi dans les autres domaines de l'intelligence), etc. » [13].

Le souci de l'analyse bouleverse tout naturellement le système de la rhétorique : la phrase, pour s'auto-analyser, a besoin d'outils logiques, tout comme la « vérité » ou la « réalité », pour se décrire, ont besoin d'un langage exact. De plus en plus, ce vers quoi tendra donc la recherche de Ducasse, ce sera l'élaboration d'un style où la logique aurait pris la place de la grammaire, où le lexique « poétique » de la tradition littéraire aurait été remplacé par le lexique « scientifique » des sciences de la nature. Ce n'est pas par hasard que nous voyons un tel langage peu à peu envahir les *Chants* : il n'y sera bientôt plus admis que des termes de chimie, de physique, de géométrie, etc., et les plagiats qui apparaîtront bientôt (extraits du livre du Dr. Chenu, par exemple) représenteront le point extrême de cette évolution.

L'explication des métaphores

Il est cependant un problème posé par le style et dont la solution

13. Analyse et synthèse sont deux termes favoris de la philosophie, récemment remis au goût du jour par les débats sur l'induction (cf. Biéchy et la science allemande contemporaine, bien commentée par Gratry, dans sa perspective très personnelle). Lorsqu'il est par ailleurs question de probabilités, Cournot : 1843 est évidemment l'autorité majeure.

n'est pas simple. La différence entre la poésie (et Ducasse insiste : c'est bien là ce à quoi il se livre en écrivant les *Chants*) et le discours scientifique, c'est la métaphore. Par essence la métaphore trouble la vigueur du style, puisqu'elle fait prévaloir le langage sur la « vérité » : elle introduit dans le monde (le monde des représentations) un désordre irréparable. C'est ce que la strophe IV, 2 donnait à entendre en notant que l'utiliser constituait un « emploi criminel (criminel, en se plaçant momentanément et spontanément au point de vue de la puissance supérieure) d'une figure de rhétorique que plusieurs méprisent, mais que beaucoup encensent ». Sans doute la « puissance supérieure » en question n'est-elle qu'un nom pour Dieu, celui-ci ne pouvant se situer qu'« au-dessus » de la métaphore. Qui d'autre, d'ailleurs, pourrait bien être à même d'en interdire l'emploi ? Mais peut-être Ducasse voulait-il simplement indiquer ainsi la connaturalité de la métaphoricité et du langage (imposée par « les ans », les « habitudes », etc.).

La métaphore est une certaine forme de désordre, donc, et le seul moyen qui paraisse subsister pour transformer ce handicap en supériorité, c'est d'aller chercher les images dans un nouveau registre : le langage des sciences. Ducasse semble ainsi répondre, sans peut-être le savoir, à l'appel d'un Quinet qui, vers la même époque, voit dans la « science nouvelle » la ressource future d'une poésie adaptée à ce qu'il appelle, avant Apollinaire, « l'esprit nouveau ».

Nous confondons volontairement ici « métaphore » et « comparaison », comme le fait Ducasse lui-même, et nous ne pouvons que lui donner raison puisqu'il situe le problème non pas sur le plan technique de la formulation, mais sur celui de l'essence logique de toute l'opération. Un gouffre sépare le langage exact du langage visant l'effet « poétique ». La comparaison, la métaphore, sont des trouble-style, des facteurs de désordre qui brouillent la rigueur de l'analyse — à moins que le choix des comparants ne s'effectue dans des conditions sévères de recherche de la vérité. Nous reviendrons sur cette question.

La strophe suivante n'est pas sans liens avec celle que nous venons de discuter, dans la mesure où ce qui s'y joue, c'est bien encore une métaphore, mais une seule : « Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau... ». Nous avons maintenant assez de familiarité avec les procédés de Ducasse pour comprendre de quoi il retourne. Maldoror, image de l'homme, se cherche pour lui-même une image, une traduction parlante. Nous avons vu tout à l'heure que sa propre image spéculaire, déjà, le montrait pire qu'il n'est. Cette fois-ci, l'image devient un simulacre puissant, susceptible de développements, car si l'image du pourceau est bien une métaphore, c'est une métaphore qui ne dérange pas l'ordre des choses : au contraire, elle en dit la vérité. C'est par là-même, une fois de plus, une auto-accusation en forme de portrait chinois : si Maldoror peut réaliser son souhait en devenant — en rêve — pourceau, ce n'est que dans la mesure où lui aussi est homme qu'il peut en avoir le désir. La métaphore critique, en se concrétisant dans une image, se fait révélatrice d'une vérité : « Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité » !

La transmigration est totale et permet de montrer, différentiellement, ce qui fait en principe l'humanité de l'homme : « il ne restait plus la moindre parcelle de divinité... » ; « Là, plus de contrainte. Quand je voulais tuer, je tuais... », « mais ma conscience ne me faisait aucun reproche ». L'apologue est clair : la liberté des passions, l'étouffement de la conscience, le crime, font de l'homme un animal, par le reniement de ce qu'il peut avoir de divin. « Ce fut alors que je me réveillai, et que je sentis que je redevenais homme ».

Il ne faudrait cependant pas croire que l'homme est nécessairement humain : un second aspect de l'apologue consiste précisément à mettre l'homme en face de ce même désir que Maldoror, grâce à un rêve, réalise. Le rêve de Maldoror, pour Ducasse, c'est au fond le rêve le plus secret de tout homme (« qui connaît ses besoins intimes ou la cause de ses joies pestilentielles » ?) : « Ecoutez-moi donc, et ne rougissez pas, inépuisables caricatures du beau, qui ne comprenez pas pourquoi le Tout-Puissant, dans un rare moment de bouffonnerie excellente, qui certainement, ne dépasse pas les grandes lois générales du grotesque, prit, un jour le mirifique plaisir de faire habiter une planète par des êtres singuliers et microscopiques, qu'on appelle humains, et dont la matière ressemble à celle du corail vermeil ». Dialectique du « ciron », à la Pascal, pour humilier l'homme, le mettre en face de son orgueil, de ses contradictions, de ses petitesses. Le rêve de Maldoror est la réalisation fantasmatique des souhaits profonds de tout homme, ainsi mis à nu. La duplicité de l'apologue est d'ailleurs soulignée par « l'erreur » de Maldoror sur la cause de son rêve. D'abord, dit-il, « je recherchais activement quel acte de vertu j'avais accompli pour mériter, de la part de la Providence cette insigne faveur ». Mais il finit par comprendre que la cause de ce « bonheur » n'est pas dans ses vertus, mais dans ses vices : « cette dégradation n'était probablement qu'une punition, réalisée sur moi par la justice divine ». D'ailleurs, puisqu'il finit par sortir de ce rêve, il doit bien en venir à admettre que « La Providence me faisait ainsi comprendre, d'une manière qui n'est pas inexplicable, qu'elle ne voulait pas que, même en rêve, mes projets sublimes s'accomplissent ». L'action moralisatrice du récit est évidence ici, puisqu'elle renverse le rêve d'angélisme tel que le romantisme a pu le porter, et en mettant au jour la réalité de ce qui devra attendre Freud pour échapper aux moralistes et devenir l'inconscient, dans sa polémique avec la Loi.

Si l'exploitation morale du récit prend la première place dans cette strophe, la dimension critico-stylistique n'en est pas absente, encore que plus discrète que dans les strophes précédentes, et surtout, moins intégrée à la partie apologétique. L'ouverture de la strophe offre pourtant un éventail de comparaisons longuement précisées pour donner au lecteur une idée du « sommeil qui s'appesantit » sur Maldoror : fatigue du chasseur d'autruches, « assoupissment des sens » du naufragé ; effets engendrés par « le magnétisme et le chloroforme ». Mais il ne s'agit là, après tout, que d'une série de superlatifs présentés en quelque sorte à la carte (comme plus tard les « beau comme... »). Ces alternatives offertes sont en fait avant tout l'occasion d'une remarque qui nous intéressera. Dans sa troi-

sième comparaison, Ducasse dit : « Le magnétisme et le chloroforme, quand ils s'en donnent la peine, savent quelquefois engendrer pareillement de ces catalepsies léthargiques. Elles n'ont aucune ressemblance avec la mort : ce serait un grand mensonge que de le dire ».

La remarqe est intéressante parce qu'elle prend le contrepied de l'un des stéréotypes romantiques les plus répandus : l'assimilation du sommeil profond (surtout quand il n'est pas naturel) à la mort. Peut-être même a-t-il là une « réfutation » plus précise, adressée aux textes de Baudelaire ? Toujours est-il que cette observation incidente s'inscrit naturellement dans la campagne de rationalisation anti-métaphorique entreprise par Ducasse : appeler les choses par leur nom pour ne pas tout confondre et se laisser une chance, sans renoncer au langage (puisque le silence, a-t-il déjà observé, est plus difficile à maintenir qu'on ne le croit), de dire quelque chose de vrai sur la réalité.

Bien sûr, nous ne sommes là cependant que dans la fiction, dans le langage. Ducasse ne manque jamais de rappeler à son lecteur les ambiguïtés foncières de tout récit, en ironisant par exemple sur ce que le lecteur naïf attend : « Mais arrivons tout de suite au rêve, afin que les impatients, affamés de ces sortes de lectures, ne se mettent pas à rugir... ». L'ironie est plus vive encore quand, à la fin de la strophe, voulant convaincre le lecteur de la réalité des larmes versées à cause de l'impossibilité de retrouver l'état de pourceau, Maldoror dit : « Si vous ne le croyez pas, venez me voir ; vous contrôlerez, par votre propre expérience, non pas la vraisemblance, mais, en outre, la vérité même de mon assertion ». Le défi est subtil, distinguant entre le vraisemblable et le vrai — ce que ne sait pas faire la lecture naïve, qui confond l'apparence construite dans la langue avec la réalité — ce qui n'est pas la « vérité » telle que Ducasse entend l'atteindre. Il n'y parviendra qu'en sabotant par l'excès la rhétorique du vraisemblable : excès des métaphores, excès de précision analytique et lexicale.

C'est encore sur les ambiguïtés de la « réalité », quand elle prétend à se maintenir dans la fiction, que se concentre la strophe suivante. Mais prenons, avant d'en venir à cette question, le motif qui sert de noyau narratif : Maldoror, « un soir d'été », voit sur la mer un « amphibie de nouvelle espèce » — « de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale, proportionnellement aussi longue et aussi effilée que celle des dauphins ». L'apparition d'un tel phénomène soulève un certain nombre de questions, mais peut-être pas de celles que l'on pourrait croire. Une lecture « réaliste » d'une semblable strophe se demanderait : « que signifie cet amphibie » ? Nous croyons que cette question, étant donné la nature du travail de Ducasse, n'aurait guère, elle-même, de sens. Le personnage de l'amphibie, en tant que composite, représente sans doute un équivalent « animé » d'une métaphore : en lui, les deux termes d'une comparaison se sont fondus, pour rendre sa survie possible — de façon parfaitement logique — dans l'élément marin : obligé de vivre dans l'eau, il s'y est adapté.

Ducasse ne nous renvoie nullement à une quelconque logique du rêve ou de l'imagination, mais aux sciences naturelles : « Que l'on sache bien que l'homme, par sa nature multiple et complexe, n'ignore pas les moyens d'en élargir encore les frontières : il vit dans l'eau, comme l'hippocampe ; à travers les couches supérieures de l'air, comme l'orfraie ; et sous la terre, comme la taupe, le cloporte et la sublimité du vermisseau ». Raisonnement confirmé au très rationnel Maldoror par « l'amphibie lui-même » : « La Providence, comme tu le vois, m'a donné en partie l'organisation du cygne ». Une fois le « sens » de cette mutation fort spectaculaire résolu, nous nous trouvons à nouveau, et comme toujours, devant les vraies préoccupations de Ducasse : le problème moral et le problème du style.

Le sens moral de la strophe est à chercher dans l'apologue enchâssé en elle, que représente l'histoire de l'homme-cygne racontée par lui-même. Les lignes générales de ce récit en font un quasi-démarquage de l'histoire de Caïn et Abel, pour ce qui est des relations entre les personnages, mais s'inscrit nettement par ailleurs dans la série dialectique typiquement ducassienne des réflexions sur le semblable. Le héros du récit est en effet affecté d'un double — double radical, puisque c'est un frère jumeau. Comme dans toutes les autres histoires impliquant un doublet chez Ducasse, nous trouvons ici une relation intense qui ne peut être que d'amour (ou amitié) ou de haine ; chaque acteur dans la relation peut alors prendre une dimension symbolique, et incarner l'une des « postulations » antagonistes qui font la nature contradictoire de l'homme : bien/mal ; générosité/cruauté ; beauté/laideur. Cette série de dichotomies fournit un répertoire tout fait pour celui qui veut à partir d'elles générer des récits édifiants.

Ainsi, dans le cas de la présente strophe : « Parce que j'étais le plus beau des deux et le plus intelligent, mon frère me prit en haine ». Les parents, d'abord portés par compensation à mieux aimer la victime, finissent par adopter les sentiments de son persécuteur, grâce aux « calomnies » de celui-ci. D'où séquestration de quinze ans, tortures, supplices, auxquels il échappe finalement en s'évadant, « par la ruse ». Ainsi, l'homme-cygne apparaît comme une « preuve » de plus de la méchanceté foncière de l'homme, à l'instar de l'homme torturé par sa mère et sa femme. Même les liens les plus traditionnellement sacrés de la famille ne suffisent pas à arrêter les ravages du mal. C'est donc un homme revenu de tout, ayant quitté tout espoir et toute croyance, qui vit désormais parmi les poissons, dans « les grottes de cristal » de l'océan. D'une telle expérience ne peut se déduire qu'une nouvelle accusation contre l'homme en général : « Quelle devint ma haine générale contre l'humanité, confie-t-il à Maldoror, tu le devines ».

La « morale » du conte est celle que nous pouvions attendre, puisque chaque strophe y revient inlassablement : « Dégoûté des habitants du continent, qui quoiqu'ils s'intitulassent mes semblables, ne paraissaient pas jusqu'ici me ressembler en rien (s'ils trouvaient que je leur ressemblasse, pourquoi me faisaient-ils du mal »), dit l'homme cygne, il ne lui restait plus que la mort. Mais la mer

(ironie de l'homonymie) se révéla un asile accueillant.

Devant une telle image de lui-même, Maldoror ne peut ressentir qu'« amitié » et « vénération ». Nous avons dit « image », et ce n'est bien là en effet qu'un reflet de lui-même que Maldoror rencontre, puisqu'il est seul à pouvoir voir le phénomène, de manière symétrique à l'aventure qui lui était auparavant survenue : l'incapacité de reconnaître sa propre image. L'amphibie n'est autre que Maldoror tel qu'il cherche à ne pas se voir, ou plutôt cette partie de lui-même qui est la cause de sa douleur : l'homme né bon, que ses « semblables » n'ont pas su reconnaître, et en qui ils ont encouragé le développement du mal qui a fini par prendre toute la place, en ne laissant au fond de lui qu'une lueur refoulée. Maldoror — c'est-à-dire l'homme — est tout cela à la fois : aspiration au bien et praticien du mal. Maldoror n'est qu'un double de l'homme, pour lui montrer sa duplicité.

Mais il n'est pas que l'homme pour être dédoublé, refendu, enchâssable sans fin dans des moitiés de lui-même qui jouent à être son tout pour un moment. La même logique sous-tend la dialectique de la réalité et de la fiction. Le mécanisme de l'enchâssement se trouve souligné par Ducasse lui-même quand il fait allusion à « l'occasion » qui lui est offerte de discuter des « mystères poétiques », « intimement pénétrée des toniques senteurs des plantes aquatiques, que la brise fraîchissante transporte dans cette strophe, qui contient un monstre, qui s'est approprié les marques distinctives de la famille des palmipèdes ».

Réalité et fiction s'enchâssent et se démentent réciproquement, par le seul effet des mots. C'est cette oscillation qui, pour l'heure, intéresse Ducasse, et dont il étudie les effets. Ou plutôt : il en joue, pour rendre toujours plus sensibles les paradoxes dont se tressent ses récits. Ainsi, il insiste : « Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature », et c'est par ces mots qu'il commence la strophe, exposant avec soin les différents points de son argumentation : considération des déviations « objectives » (pluies de crapauds, etc.) et « subjectives », causées par « les emportements de la colère et les maladies de l'orgueil ». Ducasse donne donc à son récit des fondements à la fois objectifs et subjectifs puisque, comme nous l'avons vu, « l'amphibie » est le produit d'une mutation adaptative d'un part et que, d'autre part, Maldoror affirme avoir seul pu voir le phénomène. Dans un cas comme dans l'autre, sa conclusion — si l'on en accepte les prémisses « scientifiques » et « psychologiques » — ne peut être discutée : « ... je m'inclinai, comme dans un rêve, devant une noble et infortunée intelligence ! Cependant, tout était réel dans ce qui s'était passé, pendant ce soir d'été ».

Notons pourtant que les aberrations subjectives sont celles qui, de loin, retiennent le plus l'attention de Maldoror-Ducasse. La manière même dont il en est question annonce nettement la logique qui sera celle des *Poésies* quand elles mettront face à face imagination et raison. Sans aller jusqu'à parler d'une « aberration de la raison », dit-il, on peut observer « un état inaccoutumé, assez souvent

très-grave, qui marque que la limite accordée par le bon sens à l'imagination est quelquefois, malgré le pacte éphémère conclu entre ces deux puissances, malheureusement dépassée par la pression énergique de la volonté, mais, la plupart du temps aussi, par l'absence de sa collaboration effective ». Les deux exemples donnés par Ducasse sont ceux que nous avons déjà cités : la colère et l'orgueil.

L'orgueil, pour l'auteur des *Poésies*, ce sera le péché suprême, celui dont il accusera systématiquement romanciers et poètes romantiques ou assimilés. Quant à la volonté, nous saurons alors que sa corruption est à la base du mal du siècle, et rappelons que pour Kant, interprété par les spiritualistes, « il y a une corrélation intime entre la loi et la vérité » (Cousin : 1841). Pour Ducasse, modestie et ferme volonté (il nous a déjà parlé de la modestie de son propos) sont les seuls remèdes au doute et au désespoir, et les seuls moteurs d'une littérature enfin assainie. Il est clair alors que ce qu'il nous présente dans cette strophe, c'est un exemple même de ce qu'il ne faut pas faire. Pourtant, il prend bien soin d'inscrire au cœur même de la strophe, par ses références insistantes à la science, à la réalité, les moyens logiques d'une distanciation que devrait savoir opérer le lecteur pour reconnaître « les élucubrations flagrantes de (son) imagination ». Plus nettement encore, dans une formule qui rejoint l'avertissement au lecteur du premier chant, il s'efforce de mettre en garde son client : « Je ne crois pas que le lecteur ait lieu de se repentir, s'il prête à ma narration, moins le nuisible obstacle d'une crédibilité stupide, que le suprême service d'une confiance profonde, qui discute légalement, avec une secrète sympathie, les mystères poétiques, trop peu nombreux à ses yeux, que je me charge de lui révéler ».

En distinguant crédulité et confiance, Ducasse différencie deux types de lecture : l'une ne s'en remet qu'à l'imagination, l'autre fait intervenir la raison, guidée par des lois — lois de la logique, lois du genre peut-être. Aussi fait-il désormais comprendre, si nous voulons approcher de ce lecteur idéal, dans quel sens le texte nous ramène au réel comme à l'argument ultime : une fois de plus, ce n'est là que trompe-l'œil, puisque nous sommes par avance avertis que ce n'est là que rhétorique, et que notre crédulité ne serait que méconnaissance du travail poétique. Si Ducasse nous rappelle sans cesse à la réalité, c'est pour mieux éprouver notre sens de la fiction, car la lecture est toujours double et devrait sans cesse avoir en vue à la fois le spectacle produit et les lois qui le permettent. Tâche difficile, et c'est pour cela sans doute que les *Poésies* renonceront à l'ambiguïté, pour définitivement prendre parti contre la fiction en faveur de la logique. Pour l'heure, Ducasse est à mi-chemin, et n'a rien trouvé d'autre que d'envelopper ses apologues dans un réseau des plus imposant de considérations rhétoriques, stylistiques, logiques. L'effet produit ne peut être que celui d'un récit qui s'expose et met au jour ses propres procédés, tout en proclamant — en espérant ne pas être cru — le caractère de réalité de ce qu'il « rapporte ».

La tâche du lecteur est difficile, puisqu'il ne peut échapper à un

piège qu'en tombant dans un autre. Aussi Lautréamont peut-il l'admonester : « J'avertis celui qui me lit qu'il prenne garde à ce qu'il ne se fasse pas une idée vague, et, à plus forte raison fausse, des beautés de littérature que j'effeuille, dans le développement excessivement rapide de mes phrases ». Et il revient une fois encore sur le double aspect de son entreprise, à la fois rhétorique et logique : « ... je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence... » : « raisonnements » d'un côté, « comparaisons » de l'autre. La difficulté de la tâche est de même nature que celle qui caractérise le projet profond de chanter le mal pour faire désirer le bien — et sans doute peut-on tracer un parallèle approximatif : si la raison et la logique sont nettement du côté du bien (thèse des *Poésies*, déjà esquissée dans les *Chants*), la rhétorique a de fortes chances de se trouver du côté du mal.

Ducasse n'est pas prêt cependant à abandonner la rhétorique : « ... je réserve une bonne part au sympathique emploi de la métaphore (cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ceux qui sont imbus de préjugés...) ». Sans doute la métaphore n'est-elle acceptable que parce que, d'une certaine manière, elle permet l'analyse, et qu'elle peut être développée (comme la maxime plus tard, dans les *Poésies*). Là-dessus, Ducasse n'a pas encore changé d'avis.

La dernière strophe du chant se présente comme une sorte de prolongement d'une discussion engagée dans la strophe précédente, assorti d'une « moralité ». Nous y voyons Maldoror atteint d'une de ces « aberrations de la raison » dont il était question tout-à-l'heure, puisqu'il lui arrive parfois, « dans un accès d'aliénation mentale » de courir à travers champs (chants ?), tout en serrant sur lui une relique de Falmer : sa chevelure arrachée. Maldoror a — peut-être — tué Flamer, parce que ce dernier voulait l'empêcher de commettre un crime ; geste de « colère », comme il était décrit dans la strophe précédente. Maldoror se qualifie donc (ce sont les termes de IV, 7), comme « une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature » ; nature psychologique, ici, il va de soi.

C'est l'occasion pour Ducasse d'inscrire une telle déviation dans une perspective morale, et même moralisatrice : « La prééminence de ma force physique était plutôt un motif de soutenir, à travers le rude sentier de la vie, celui qui s'était donné à moi, que de maltraiter un être visiblement plus faible ». Ainsi Maldoror se condamne-t-il lui-même, mettant en évidence les conséquences morales du crime : « Je m'enfuis au loin avec une conscience désormais implacable », « en sentant le remords pénéter dans mon cœur ». On se rappellera la strophe où la conscience était figurée, poursuivant implacablement « l'antilope humain ». Le thème est ici identique : on peut pratiquer le mal, si l'on écoute la nature qui inspire tous les dérèglements, mais la punition est inévitable. Le seul espoir alors est dans le pardon — que les victimes de Maldoror pratiquent

toutes généreusement, prêchant une fois de plus d'exemple. Le quatrième chant se termine en effet sur cette possibilité toujours ouverte : « m'a-t-il donc pardonné » ?

Maldoror s'est donc trouvé un double une fois encore, un double négatif, dont le nom même annonce le renversement de tout ce que Maldoror représente, puisque « Falmer », c'est « mal faire ». Dans la lutte entre le bien et le mal, entre les deux postulations de l'âme humaine, le mal semble l'emporter à coup sûr, mais c'est une fausse victoire, puisqu'il reste le remords et la conscience, à jamais inapaisables.

— VI —
Ethique et fiction

Le quatrième chant amorçait une transition — plus de noirceur mais plus d'humour, plus de cruauté, mais plus d'appel aux forces du bien, plus de discours sur la raison mais aussi plus de thèses sur l'écriture, moins de spectacle et plus de logique. La narration tendait à laisser paraître les complexités annexes de ses implications dans toutes les directions : la « structure profonde » commençait à envahir la surface, la ligne du récit. Le chant V va approfondir ce tournant, en faisant de plus en plus appel aux capacités d'abstraction du lecteur, en allant toucher dans son imaginaire des zones de plus en plus troubles. C'est le « traitement » auquel Ducasse entend soumettre son lecteur jusqu'au bout.

La strophe d'introduction, qui comme toujours préface le chant en annonçant sa tonalité, va le présenter comme une nouvelle étape d'une sorte de thérapeutique à long terme. Les *Chants* y apparaîtront comme une épreuve cathartique, destinée à soigner une maladie profonde par les méthodes les plus brutales. Mais ceci ne peut se faire que sur des esprits consentants et collaborant activement à la cure qu'on leur impose. Sur ce point, nul changement depuis les avertissements du premier chant : ce n'est pas à une « âme timide » que ce texte est destiné, mais aux âmes fortes, profondément trempées, mais aussi profondément corrompues. Simultanément, c'est l'occasion pour Ducasse de revenir sur sa poétique, pour en situer à nouveau la perspective et en défendre les procédés. Voyons comment ces différents objectifs trouvent leur expression dans l'ouverture de ce chant.

Tout d'abord, il est clair pour Lautréamont que son entreprise vise à toucher un malade : « Si tu n'es pas en bonne santé, suis mon conseil, (...) et va faire une promenade à la campagne ». Bien sûr, la maladie en question est certainement ambiguë, et il est difficile de déceler d'où elle tire son origine : est-elle due à un état antérieur à la lecture ? est-elle causée par la lecture elle-même ? Les deux à la fois sans doute, car si les textes des *Chants* peuvent provoquer le malaise, cela n'est dû qu'à la faiblesse dans laquelle une certaine lit-

térature entretient les sens, les alanguissant tout en les fascinant par des spectacles troubles. Lautréamont veut aller jusqu'au bout dans le même sens, et ne pas s'en tenir à une demi-mesure qui ne fait qu'imposer des compromis où bien et mal deviennent indistincts, où santé et maladie finissent par se ressembler. Il faut regarder les choses en face, libérer le fantasme pour enfin, par une réaction homéopathique, ramener la santé — une santé qui ne pourra être que morale.

Lautréamont n'a pas tort sans doute quand, s'adressant au lecteur, il l'estime déjà à moitié guéri s'il a pu le suivre jusque là : « ... puisque la répulsion instinctive, qui s'était déclarée dès les premières pages, a notablement diminué en profondeur, en raison inverse de l'application à la lecture, comme un furoncle qu'on incise, il faut espérer, quoique la tête soit encore malade, que ta guérison ne tardera certainement pas à rentrer dans sa dernière période. Pour moi, il est indubitable que tu vogues déjà en pleine convalescence... ». Lautréamont retrouve tout naturellement les accents de I, 1 pour souligner la nature du remède qu'il propose, en rappelant au lecteur qu'il lui faut assimiler « avec précaution, l'âcre sérosité suppurative qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent (ses) intéressantes élucubrations » — question d'« habitude » ; par là, dit-il, « je ne désespère pas de ta complète délivrance, pourvu que tu absorbes quelques substances médicamenteuses ; qui ne feront que hâter la disparition des derniers symptômes du mal ».

La « pharmacie » de Lautréamont est ce que l'on pouvait attendre, s'adressant comme elle le fait à un lecteur malade de la « tête » ; il ne peut s'agir que de prescriptions de fantasmes : tuer sa mère, la dépecer, la manger ; ou sa sœur — « autre sujet chirurgique, plus jeune et plus frais ». La « potion la plus lénitive », cependant, sera un composé de « pus blennorhagique à noyaux », de « kyste pileux de l'ovaire », additionné d'un « chancre folliculaire », d'un « prépuce enflammé » et de « trois limaces rouges ». Sorcellerie homéopathique qui puise ses panacées, naturellement, dans le registre des causes du mal : fantasmes et maladies vénériennes. Le chant comportera en effet de ces « remèdes », sous la forme de fantasmes plus typiquement sexuels qu'auparavant. Mais tout en promettant la « guérison », Lautréamont n'en suppose pas moins avec bon sens que son lecteur, aussi docile qu'il l'imagine, ne sera pas sans réticence devant ces nouveaux développements de la cure. Aussi lui faut-il apporter, outre les promesses, quelques éclaircissements. En bon médecin, en analyste qui sait imaginer l'autre, qu'il traite « en ami », Lautréamont se met en quelque sorte à sa place, pour désarmer ses inévitables inquiétudes. Ce qui lui permet d'approfondir le sens de toute l'entreprise : « Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire ».

Le lecteur part sans doute d'une conception assez différente de celle de l'auteur : « Sans doute, entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu l'entends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires » ; le lecteur ne doit pourtant pas supposer qu'il y a là une différence irréductible, mais bien plutôt une diffé-

rence de degré, qui situe l'excès à un autre point de l'échelle : « N'est-il pas vrai, mon ami, que, jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants ? Or, qui t'empêche de franchir les autres degrés ? La frontière entre ton goût et le mien est invisible... ». Lautréamont insiste, et pour cela n'hésite pas à ramener le problème à une question de cuisine : le « goût » dont il parle, avec ses différences, est assimilable à celui qui peut faire aimer des plats plus ou moins épicés : « Si tu as un penchant marqué pour le caramel (admirable farce de la nature), personne ne le concevra comme un crime ; mais, ceux dont l'intelligence, plus énergique et capable de plus grandes choses, préfèrent le poivre et l'arsenic, ont de bonnes raisons pour agir de la sorte... » ; s'il déclare une pareille théorie, insiste-t-il, ce n'est pas pour « jouer ici le rôle de provocateur ».

Il faut cependant des arguments plus convaincants pour surmonter les objections qu'il imagine. Pour cela, il lui faut donner des gages au lecteur, et l'assurer que celui qui écrit partage ses aspirations fondamentales : « sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence » ; son idéal intellectuel et psychologique ne diffère pas de celui de son lecteur : « Tu sais allier l'enthousiasme et le froid intérieur, observateur d'une humeur concentrée ; enfin, pour moi, je te trouve parfait... » ; surtout, le lecteur doit bien se pénétrer du sérieux de l'œuvre qu'on lui propose en lui demandant l'adhésion simultanée de son imagination et celle de sa raison, car si l'on en croit Lautréamont, la raison demeure bien le principal moteur de l'expérience. Mais pour qu'elle soit efficace, encore faut-il que le lecteur accepte d'aller là où le texte l'emmène, et sans le diminuer : « ... il y aurait le danger de donner quelque chose d'étroit et de faux à une conception éminemment philosophique, qui cesse d'être rationnelle, dès qu'elle n'est plus comprise comme elle a été imaginée, c'est-à-dire avec ampleur ».

Ne pas rester au ras du texte, lui prêter le secours de fantasmes que la méconnaissance ne transforme pas en forces maléfiques, accepter de supposer que toute l'entreprise repose sur un fondement rationnel et cherche à respecter ou à faire respecter une conception élevée de la poésie — pour en persuader tout à fait le lecteur réticent, il faut avant tout lui donner le sens de cette ampleur, en lui faisant comprendre comment la disparate de chaque chant, sinon de chaque strophe, vise fondamentalement un même but. C'est cette dialectique qui donne sens à la métaphore des étourneaux — et le discours scientifique, plagié, garantit la validité de l'image qui devient ainsi plus qu'un ornement, un modèle au sens « scientifique » du terme.

Caractéristique du vol des étourneaux, « leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà » ; « allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens », cette multitude « forme une espèce de tourbillon fort agité », ce qui ne l'empêche pas d'avoir un « centre ». Le lecteur doit se pénétrer de la rationalité profonde de ce qu'il peut d'abord prendre pour un tourbillon

peu poétique : « ... ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune des strophes ». Comme le lecteur « ami » de Lautréamont, idéalement plein d'« enthousiasme » et de « froideur », nous devons nous efforcer de ne pas faire attention à la bizarrerie apparente du texte, mais nous devons au contraire tenter de faire honneur à sa rationalité profonde en restant attentifs à ne pas perdre de vue le « centre » que nous devons supposer toujours présent bien que jamais saisissable. Ainsi les étourneaux « gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pélerinage ».

Tout naturellement, c'est dans le règne animal que Lautréamont va une fois de plus prendre les acteurs de V,2. Si l'on distingue, comme il nous y invitait ou ouvrant le nouveau chant, le « centre » et le « tourbillon » où celui-ci se trouve enveloppé, nous aurons moins de peine à décrire le premier que le second. La thématique habituelle y prend une nouvelle figure en développant une nouvelle variante : thème de la vengeance et du pardon, à propos de trahison — d'origine féminine naturellement. Quatre « personnages », outre le narrateur, suffisent à la scène évoquée : un scarabée, un homme à tête de pélican, un grand-duc de Virginie et un vautour des agneaux ; il est en effet assez difficile de parler de « personnage » à propos du « polyèdre amorphe » qui avait été « une femme » — et cependant, c'est elle qui permet de comprendre les relations existant entre les « personnages » du récit. C'est le scarabée qui nous le fait comprendre, en rappelant à l'homme-pélican : « Cette femme nous a trahis, l'un après l'autre. Toi le premier, moi le second. Il me semble que cette injure ne doit (ne doit pas !) disparaître du souvenir si facilement ». La révélation de cette double trahison permet aussitôt au narrateur de « comprendre la nature des relations hostiles qui unissaient » le vautour des agneaux et le grand-duc de Virginie : « Vous autres, cessez votre discorde. Vous avez raison tous les deux ; car, à chacun elle avait promis son amour ; par conséquent, elle vous a trompés ensemble. Mais, vous n'êtes pas les seuls ».

En s'attaquant à un tel sujet, Lautréamont aborde pour la première et unique fois la question de l'amour — thème romantique par excellence pourtant ; mais il ne semble pas que ce thème lui ait paru doté d'une dignité métaphysique suffisante pour mériter d'être analysé en soi et pour soi ; seules ses conséquences sont dignes d'un peu d'attention, par ce qu'elles permettent de révéler de la nature morale d'un être. Sur ce terrain, plus encore que sur les autres, Ducasse se situe aux antipodes du système romantique, pour lequel l'amour de la femme n'était rien moins qu'un avant-goût de l'amour de Dieu. Il ne prend pas parti sur cette question ici, mais les *Poésies* feront bien voir de quoi il retourne : « La femme est à mes pieds », dira-t-il, ce qui est résoudre le problème à moindres frais.

L'important reste donc ici la dimension morale des sentiments réveillés par la trahison. Chez le scarabée, la vengeance l'emporte sans aucun doute, causée par « la rage » et par plus profond encore. Le pélican humain l'affirme, en tout cas : « ce n'est plus de la justice ; car, l'égoïsme, caché dans les téguments de ton front, soulève

lentement, comme un fantôme, la draperie qui le recouvre ». Remarque qui a le don de susciter la « fureur » du scarabée. Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises des mises en accusation de ceux qu'animent la vengeance, la colère, l'orgueil (nous en trouvons une autre version dans les *Poésies*, surtout pour ce qui concerne la condamnation de l'orgueil), et selon ce qu'exige la dialectique morale, nous devons trouver en face l'opposé. C'est ici le rôle de l'homme-pélican que de l'incarner : « Toi, lui réplique le scarabée, ta nature magnanime te permet de pardonner ». Le pardon, c'est ce que Maldoror espérait après le meurtre de Falmer, aussi peut-il dire ici que le « généreux pardon » du pélican lui « avait causé beaucoup d'impression », mais le cause profonde de cette impression doit être soulignée — « je ne le trouvais pas naturel ».

Nous retrouvons ici l'image typique de la nature humaine que les *Chants* n'ont cessé de peindre : fondamentalement, l'homme est possédé par le mal, c'est sa pente naturelle ; faire le bien ne peut être qu'une action imposée par la raison, et appuyée de toute la force de la volonté. Alors s'éclaire le pourquoi de cette figure composite et inattendue que forme l'homme-pélican. Elle est évidemment à mettre en relation avec le thème classique de l'imagerie romantique qui fait du pélican l'incarnation de la générosité sans réserve. Ducasse prendra de puissantes distances avec ce thème dans les *Poésies*, en condamnant le poème de Musset comme générateur de délire et de fièvre mentale chez les élèves de lycée. Sans doute n'est-il pas très loin de ce point de vue déjà, puisque la manière dont le pélican est mis en scène gomme toute référence à l'imagerie du cœur arraché, pour ne conserver que l'allusion morale la plus abstraite. En ce sens, la strophe doit être rapprochée du thème des *Poésies* que nous avons déjà évoqué plus haut, puisqu'il s'agit avant tout de condamner la conception romantique de la femme, qui ne peut mener qu'à des désastres moraux. Le pélican paraît n'être là que « pour avertir les voyageurs humains de faire attention à son exemple, et de préserver leur sort de l'amour des magiciennes sombres... ».

Comme toujours cependant, le laçon n'est pas sans un puissant effet de distanciation, pour toucher simultanément l'enthousiasme et la froideur de la raison. Le meilleur moyen d'effectuer cette mise à distance, outre la transposition dans une animalité de convention, consiste à concentrer l'attention sur les procédés d'écriture eux-mêmes en multipliant les effets d'« estrangement ». Le procédé le plus simple, que nous avons déjà vu à l'œuvre un bon nombre de fois, consiste à subsituer à un terme sa définition analytique, non sans que ce terme soit souvent lui-même apparemment tout à fait déplacé dans le contexte où il est forcé d'entrer : « je le voyais maintenant, l'homme à l'encéphale dépourvu de protubérance annulaire ! » ; « j'avais déjà remarqué ce bec très-long, large, convexe, en voûte, à arête marquée, onguiculée, renflée et très crochu à son extrémité, etc. ».

En transposant la thématique romantique, renversée, dans une typologie discursive qui lui est parfaitement étrangère, Lautréamont effectue un brouillage qui affecte tout le texte dans sa dimen-

sion de fiction en général. Deux registres se mêlent inextricablement, celui de la poétique et celui de la science. Du côté de la poétique nous reconnaissons à la fois un lexique et une rythmique romantiques ostentatoires ; du côté de la science, c'est le concept classificatoire, le raisonnement abstrait, l'insistance sur la logique. Exemple heureux d'une phrase où se marque cet effort de désénonciation : « Suivant pas à pas une hypothèse antérieure, j'aurais de suite assigné sa véritable nature et trouvé une place, dans les cadres d'histoire naturelle, à celui dont j'admirais la noblesse dans se pose maladive ».

Là où cependant le procédé atteint le comble de son efficacité, c'est lorsque se trouvent posés face à face des termes ancrés dans deux types de discours résolument incompatibles ; nous voulons parler des « beau comme... ». Placer d'un côté l'adjectif qui résume toute la beauté (qui, comme le rappelle R. Barthes dans *S/Z*, se dit, mais ne se décrit pas), de l'autre n'importe quel fragment textuel, pourvu qu'il soit d'une totale indifférence esthétique, c'est évidemment détruire dans son principe même l'effet attendu d'une comparaison. D'une part parce que ce qui est beau ne saurait se comparer à quoi que ce soit — geste désespéré ou fou du discours, suicide —, et d'autre part parce que le registre de la science ou du constat descriptif échappe par essence à la narrativité. Il n'y a plus de transitivité du « comme », il ne peut plus faire signe vers un univers « poétique », « idéal » : c'est un court-circuit de toute la rhétorique qui détruit brutalement l'effet de récit et force la lecture à renoncer à une consommation esthétique passive. Les « beau comme... » de Lautréamont ont donc une vertu essentielle : celle de n'être ni représentables ni spécularisables ; ils exhibent la désarticulation du langage, ils désignent ses lignes de faille et pointent ce qui demeure en lui inarticulable. C'est la profondeur nulle du sens qui tout à coup fait retour dans le mécanisme de l'illusion signifiée. Seul moyen d'ouvrir la narration, la poésie, à l'abstraction et à la raison : « ... il me paraissait beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte ; ou plutôt, comme une inhumation précipitée ; ou encore, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés ; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible » !

Dans un tel passage, le discours s'enfonce dans le non-sens calculé, accru par la parodie de raffinement analytique, et produit une puissante émission de plaisir à la lecture, typique de tout effet qui surprend l'organisation signifiante, en quelque sorte dénudée, une fois le voile du signifié ou du spectacle retiré. La distanciation atteint là son degré le plus élevé, en autorisant tout à coup tous les branchements imaginables, en ouvrant la langue comme un réseau aux parcours indéfiniment anamorphosables. C'est la langue comme illimitation, hors-sens, qui fait ainsi retour dans le discours, en soulignant l'essentielle disjonction de l'esthétique et du scientifique. Un trou apparaît, rendant paradoxalement visible la fracture interne du discours, et désignant peut-être soudain l'insignifiable de la jouissance.

Rappelons-nous pourtant que ce n'est pas là où Ducasse veut en venir. De tels fragments de non-sens ne remplissent pas à eux seuls

la place laissée vide par un récit évanoui : ils sont enchâssés *à la place* d'un discours qu'ils veulent évoquer sans l'énoncer, discours qui saurait ce qu'est le beau, le vrai, le bien. Il ne s'agit pas pour Lautréamont d'ouvrir la réserve de plus-de-jouir qui gît dans le signifiant, mais d'opérer un démontage-remontage qui puisse opacifier la fiction tout en lui faisant servir des fins morales : suspendre la foi naïve dans le récit, tout en laissant paraître la leçon de manière non-didactique. Rappelons ce qu'il demandait plus haut : non pas la « crédulité », mais la « confiance », « qui discute, légalement les mystères poétiques ».

De là l'emploi d'une autre technique de distanciation, plus classique, et dont nous avons déjà vu quelques exemples : l'insistance sur le caractère « réel » du récit : « Si l'on doute de ce que je dis, que l'on vienne à moi, et je satisferai les plus incrédules par le témoignage de bons témoins » ; « ... il vous tarde de savoir où mon imagination veut en venir (plût au ciel qu'en effet, ce ne fût là que de l'imagination !)... », etc. Autre moyen de distanciation destiné à provoquer la suspension de la crédulité du lecteur, Lautréamont rappelle fréquemment la situation même où s'opère l'effet de lecture, rendant ainsi impossible la déréalisation de la situation au profit de la pseudo-réalité poétique, qui de toute façon nous est présentée de manière trop insistante pour pouvoir se former librement : « Que voulait-il faire de cette grosse boule noire ? O lecteur, toi qui te vantes sans cesse de ta perspicacité (et non à tort), serais-tu capable de me le dire ? Mais, je ne veux pas soumettre à une rude épreuve ta passion connue pour les énigmes. (...) ce mystère ne te sera révélé (il te sera révélé) que plus tard, à la fin de ta vie (...) et peut-être même à la fin de cette strophe ». *Epoché* de la fiction par détournement de l'énigme.

Enfin, dernier moyen de dégonflement de la fiction et de ses effets : le brusque changement de tonalité. Après nous avoir maintenus en arrêt devant un spectacle peu à peu déstructuré, Lautréamont laisse ainsi Maldoror conclure en revenant sur la première image de la strophe : « Un scarabée, roulant, sur le sol, avec ses mandibules et ses antennes, une boule, dont les principaux éléments étaient composés de matières excrémentielles, s'avançait, etc. ». Après toute la série d'événements de toutes sortes qui constituent la strophe, nous revenons donc tout à coup à Maldoror, qui a enfin compris que la boule n'était autre chose que ce qui restait d'une « magicienne sombre » : « Et, moi, qui croyais que c'étaient des matières excrémentielles. Grande bête que je suis, va ». Le dynamitage est complet. Faisant de la strophe un tissu carnavalesque (au sens de Bakhtine), cette dernière phrase effectue une désénonciation radicale qui se ramène à une véritable déconstruction du « personnage » de Maldoror, et par là de tout le discours de fiction qui est sa seule chance de faire sens. La fiction a traversé toutes les phases de l'auto-destruction, ne laissant en évidence qu'une leçon morale indiscutée et le mécanisme qui, pour avoir été analysé en acte, en devrait perdre ses dangereuses facultés d'aliénation.

Le sommeil de la raison

La strophe qui suit (V,3) laisse de côté momentanément le récit pour se pencher sur un problème qui, pour simple qu'il apparaisse, possède des ramifications d'une grande complexité, qu'il s'agisse de rapports thématiques avec d'autres lieux des *Chants* ou des *Poésies*, ou qu'il s'agisse plus généralement du contexte philosophique et littéraire du siècle : le problème du sommeil.

Lautréamont nous présente le discours d'un Maldoror résolu à ne jamais fermer l'œil. Les raisons, les circonstances, le discours qui cadre cette résolution, demandent une analyse aussi exacte que possible. « Depuis l'imprononçable jour de ma naissance, j'ai voué aux planches somnifères une haine irréconciliable ». Maldoror en nous faisant cette confidence insiste bien sur ce que cette entreprise, ce défi, a de raisonné : « C'est moi qui l'ai voulu ; que personne ne soit accusé ». Une telle attitude demande pourtant à être condamnée, et c'est paradoxalement Maldoror lui-même qui propose des comparaisons auto-accusatrices, jugeant « excentrique » celui qui prierait « quelque bourreau de l'écorcher vivant » ou celui qui offrirait, « volontairement », « sa poitrine aux balles de la mort » ; cela ne saurait être « juste » : « N'est-ce pas qu'un homme, amant d'un pareil martyre, ne se trouverait pas dans l'univers entier » ? Aussi, tout en soulignant le côté volontaire de son martyre, Maldoror n'en remarque pas moins : « Ce qu'aucun ne souhaiterait pour sa propre existence, m'a été échu par un lot inégal ». Mais qui a fait le tirage au sort ? Nous ne le saurons pas, aussi nous faut-il suppléer à cet anonymat : peut-être le responsable est-il la Providence, souvent accusée déjà ? La Providence qui a fait de Maldoror un homme plus que ressemblant à ses semblables et par conséquent plus impatient devant le mal, plus rétif devant Dieu, et porté à l'agresser pour simultanément défendre l'homme et l'attaquer ?

Mais peut-être la Providence n'est-elle que l'autre nom de l'auteur, cet anonyme romantique qui a voulu faire par écrit l'expérience d'une révolte dont son personnage seul doit souffrir ? En dépit de ces mystères, il est clair que le geste de Maldoror est avant tout un geste de défi adressé à Dieu — ou plutôt, à une certaine idée du rapport entre Dieu et les hommes, entre la conscience et ce qui n'est pas elle : « ... jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'ouvrira ses sanctuaires aux yeux du Créateur » ; « Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur », mais la nuit, « notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit ». Dieu prend ici tous les dehors de Satan, son aspect nocturne, son côté vampirique. Comment comprendre cette dénonciation ?

Nous croyons qu'il faut en saisir le sens à partir de ce que nous savons par ailleurs de la position de Ducasse. Déjà, dans le chant premier, nous apprenions que « les hallucinations dangereuses peuvent venir le jour ; mais, elles viennent surtout la nuit » — remarque éminemment anti-romantique, puisqu'elle prend le contre-pied de toute une veine thématique essentielle à ce mouve-

ment. Comme Musset, fatigué d'une certaine mode, disait en avoir assez des « amants de la nuit », Lautréamont, en devenant Ducasse, se déchaîne contre ce culte, mais avec infiniment plus de force : « Ce n'est qu'en admettant la nuit physiquement, qu'on est parvenu à la faire passer moralement. O *Nuits* d'Young ! vous m'avez causé beaucoup de migraines » ! (PI, 11). Les *Poésies* mènent cette attaque avec la plus extrême netteté : « On ne rêve que lorsque l'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture. Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas » (PI, 12).

Ce pas, Ducasse veut le franchir à rebours, et c'est Maldoror qui en exemplifie le refus hyperbolique et littéraire, comme les *Poésies* le font de leur côté dans le registre polémique. Dans la longue liste des « perturbations » (PI, 13) nous trouverons précisément tout ce que Maldoror combat en renonçant volontairement au sommeil : « les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté », « l'inoculation des stupeurs profondes », « ce qui est somnambule », « nocture », « somnifère », etc. Maldoror : héros de la résistance anti-romantique. Là où le romantisme voyait une dimension essentielle de la vie de l'esprit, Maldoror ne voit que « l'anéantissement intermittent des facultés humaines » ; « quoique votre pensée penchât à supposer, ce ne sont pas là des mots. Du moins, ce ne sont pas des mots comme les autres ».

On voit où se placera l'accent fondamental de l'argumentation : sur la caractère humain de l'homme identifié à sa capacité de faire fonctionner ses facultés au maximum de leur rendement. Or, ces facultés sont essentiellement celles qui définissent la conscience et l'éveil de la raison. Tout le thème de cette strophe pourrait ainsi se résumer à une paraphrase de la célèbre gravure de Goya : « Le sommeil de la raison engendre des monstres ». Lautréamont est d'accord sur ce point avec l'analyse que fait du sommeil la psychologie classique, celle qu'expose, entre autres, le *Manuel de Philosophique* que nous avons déjà cité : « Ainsi, quand la conscience défaut, à l'approche du sommeil, par exemple, à mesure qu'elle s'éteint par degrés, la pensée s'obscurcit avec elle, et le sentiment expire » (p. 56). Contre l'abandon aux forces du sommeil et du rêve, Lautréamont prône donc la résistance par le renforcement de la volonté et du libre-arbitre : « ... il m'arrive quelquefois de rêver, mais sans perdre un seul instant le vivace sentiment de ma personnalité et la libre faculté de me mouvoir » ; « ... atome qui se venge en son extrême faiblesse, le libre arbitre ne craint pas d'affirmer, avec une autorité puissante, qu'il ne compte pas l'abrutissement au nombre de ses fils : celui qui dort est moins qu'un animal châtré la veille ».

On ne saurait faire avec plus de force le partage entre l'humain et l'inhumain du sommeil, ni opposer avec plus de brutalité le concept classique de la conscience à la notion romantique fort diffuse de l'âme. Cr ce qui est en jeu, c'est avant tout la raison : « Qui ne sait pas que, lorsque la lutte se prolonge entre le moi, plein de fierté, et l'accroissement terrible de la catalepsie, l'esprit halluciné perd le

jugement ? Rongé par le désespoir, il se complaît dans son mal, jusqu'à ce qu'il ait vaincu la nature, et que le sommeil, voyant sa proie lui échapper, s'enfuie sans retour loin de son cœur... ». Sans cette résistance, « la volonté se retire insensiblement, comme en présence d'une force invisible ». Le moins curieux de la thèse de Lautréamont n'est pas son assignation des forces maléfiques du sommeil à un Dieu perfide, violeur de consciences, qui utilise les faiblesses de l'homme comme un « ignoble châtiment », contre lequel ne peut que réclamer la « justice ». Sans doute une telle personnification ne sert-elle en partie qu'à permettre l'insertion de cette prise de position anti-romantique dans le cadre de la fiction maldororo-rienne : la lutte contre Dieu, car pour l'essentiel, le passage est écrit sur le ton de la généralisation analytique et se présente comme la description de ce qui, avec l'offensive du sommeil, arrive à tous — en dépit du « je » qui s'exprime ici : « oh ! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger. Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La conscience exhale un long râle de malédiction ; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures ».

La révolte contre le « Céleste Bandit » prend d'ailleurs une tournure délibérément philosophique, quand Maldoror s'écrie : « Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité ! Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. (...) Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau ». Au-delà du thème proprement littéraire, nous percevons ici l'essor d'une attaque polémique contre une certaine conception de Dieu. Ce dernier n'est plus seulement le mystérieux responsable de l'anéantissement de la conscience dans le sommeil, il est, plus généralement, l'image violemment refusée d'une divinité à la Rousseau. Pour Lautréamont, une pareille notion ne saurait qu'être pernicieuse : l'idée que Dieu parle en nous, habite notre âme de quelque manière (c'est la « profession de foi du vicaire savoyard »), c'est ce que Lautréamont-Ducasse, avec son sens aigu des ressources de la raison, ne saurait accepter. Pour lui, si Dieu existe — et les *Poésies* nous montreront bien qu'il y croit — il ne saurait en aucune manière interférer avec le fonctionnement de nos facultés : c'est le fantasme « des religions » que d'avoir imaginé cette fusion de l'humain et du divin ; il faut laisser Dieu là où il est, dira Ducasse.

A bien des égards cette strophe est donc remarquable. D'abord parce qu'elle s'écarte résolument de la vision romantique du rêve. Maldoror ne s'y abandonne pas, il arrive même à la susciter, par l'effet de sa volonté : « sachez que le cauchemar qui se cache dans les angles phosphoriques de l'ombre, la fièvre qui palpe mon visage avec son moignon, chaque animal impur qui dresse sa griffe sanglante, eh bien, c'est ma volonté qui, pour donner un aliment stable à son activité perpétuelle, les fait tourner en rond ». On ne peut que reconnaître là une déclaration de l'écrivain Ducasse qui tient à ce que son lecteur ne se fasse pas d'illusions, et nous avons souvent vu comment, tout en présentant des créatures et des scènes de cauchemar, il fait tout pour assurer une distanciation qui nous avertit que

ce n'est là que fiction et qu'il y a une leçon à entendre, une leçon qui s'adresse à notre raison avant tout. C'est le second aspect à souligner dans cette strophe : ce qu'il faut préserver à tout prix, dit Lautréamont, c'est la puissance consciente du jugement. Dernier trait majeur enfin : laissons Dieu à sa place pour qu'il nous laisse à la nôtre.

Strophe puissamment anti-romantique, puisqu'elle prend sur chaque point le parti opposé à celui de la tradition. Strophe nettement en avance sur l'ensemble des *Chants*, dans la mesure où le type de thèse qu'elle pose ne trouvera de formulation intégrale que dans les *Poésies* — mais rappelons qu'il y a toute raison de penser que les deux textes ont pu être écrits simultanément (pour ce qui concerne les deux derniers chants tout au moins). Strophe « moderne » enfin, dans la mesure où elle laisse délibérément le Romantisme en arrière pour embrasser des positions idéologiques qui sont celles du rationalisme contemporain, tolérant un certain théisme à condition que l'idée de Dieu n'interfère pas avec les notions fondamentales de la science contemporaine, surtout celles de la psychologie telle qu'on l'entendait alors.

La fiction n'en reste pas moins présente dans la strophe, sous la forme des métaphores et des hyperboles qui constituent une apparence de récit, dans le style romantique que la thématique sous-jacente s'efforce pourtant de combattre, selon la logique que nous avons vu s'exposer à plusieurs reprises : « ce lit, attirant contre son sein les facultés mourantes, n'est qu'un tombeau composé de planches de sapi équarri » (...). « Le corps n'est plus qu'un cadavre qui respire » ; mais, comme toujours, un tour de phrase distancie brutalement l'effet funèbre (que dénonceront les *Poésies*) typique du rapprochement sommeil/mort, tel que le romantisme dans certaines de ses variantes l'a parfois pratiqué (Baudelaire entre autres) : « Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls. Voici la cassolette où brûle l'encens des religions. L'éternité mugit, ainsi qu'une mer lointaine, et s'approche à grand pas... ». Lautréamont ne laisse jamais son lecteur trop longtemps victime des séductions de procédés dont il a trop l'habitude ; la maîtrise de l'écrivain sur ces procédés, qu'il déchaîne ou subvertit à volonté, nous renseigne avec évidence sur le sens de son entreprise, l'humour intense de sa critique et l'équilibre parfait de sa raison. L'onirisme sans frein que l'on a cru pouvoir parfois attribuer à Ducasse est un pur fantasme de lecteurs encore sous le joug de ce qu'il s'est efforcé de détruire.

Ducasse ne manque pas, bien évidemment, de rapporter sa dialectique du rêve à celle qu'il élaborait un peu avant à propos de la réalité (réalité qu'il donne avec ostentation pour le fond de sa fiction, mais de façon à troubler la lecture). La rencontre des deux thèmes : rêve et réalité, prend une portée polémique et quasi-philosophique dès lors qu'il s'agit de contrer la rhétorique romantique, dont on sait qu'elle a toujours joué le rêve (ou le cauchemar) contre le principe de réalité. Aussi Ducasse parvient-il à jouer l'imagination romantique quand il suspend de manière déclarée les limites entre le réel et la fiction, comme nous le lui avons vu faire plu-

sieurs fois déjà. Ici, c'est un cauchemar qui envahit tout à coup le réel : « Le sang coule à larges flots à travers la figure. La poitrine effectue des soubresauts répétés, et se gonfle avec des sifflements. Le poids d'un obélisque étouffe l'expansion de la rage. Le réel a détruit les rêves de la somnolence » ! Dormir ou ne pas dormir, rêver ou ne pas rêver. Maldoror choisit : plutôt mourir que se laisser aller au sommeil : « Qu'il arrive, ce jour fatal où je m'endormirai ! Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel ». La réalité du rêve, si elle triomphe, ne peut être à nouveau éliminée que par la suppression du rêveur. Telle est la détermination anti-onirique de Lautréamont.

Peut-être la strophe suivante (V,4) est-elle un prolongement (assez indirect) de cette proclamation en faveur de l'éveil. Nous pourrons en effet l'interpréter tout entière comme un rêve, ou un cauchemar, qui se termine par un désir d'en finir avec les tourments que l'onirisme implique : « ... mes poumons, à moitié étouffés, demandent à grands cris un spectacle plus tranquille et plus vertueux que le tien » ! Mais ceci n'est pour l'instant qu'une hypothèse.

La strophe se présente essentiellement comme un dialogue entre deux êtres de fiction, dont les caractères en font des constructions fort voisines l'une de l'autre. Seule la fin de la strophe apporte à cette indistinction des critères de différenciation qui permettent de briser le miroir. Le dialogue se divise en trois répliques, qui marquent chacune un moment de la dialectique agonistique où s'échangent de vives accusations et des imprécations. Ainsi pouvons-nous distinguer, d'un côté, un homme frappé de malheurs, et de l'autre un personnage qui lui rappelle sa culpabilité. Mais c'est l'homme qui aura le dernier mot, en faisant de ce personnage ce que Maldoror en fait souvent : un criminel, un monstre qui ressemble en tout point au portrait classique du Démon. Examinons la manière dont chacun apparaît dans le discours de l'autre.

Celui qu'on accuse est présenté sous la forme typique du serpent : « excentrique python », « boa », « basilic » « doté d'une tête triangulaire ». Pour celui qui l'accuse, trait intéressant, ce serpent vient chercher auprès de sa victime « quelques paroles de consolation », il paraît tourmenté par un « remords ». Mais, pour celui qui l'attaque, il reste un « criminel » pour lequel il ne veut rien faire : « Il est nécessaire que tu cherches ailleurs la triste ration de soulagement, que mon impuissance radicale te retranche, malgré les nombreuses protestations de ma bonne volonté ». Une autre remarque est une indication supplémentaire sur la nature de celui qui se trouve ainsi attaqué : « Oh ! quelle force, en phrases exprimables, fatalement t'entraîna vers ta perte » ?

C'est bien là le discours qu'on peut attendre d'une invective adressée au représentant du Mal. Mais celui-ci contre-attaque, de la manière la plus classique, en retournant purement et simplement l'accusation : « Le mirage fallacieux de l'épouvantement t'a montré ton propre spectre ! (...). Quelle monstrueuse aberration de l'imagination t'empêche de me reconnaître » ! Qui est-il donc ? Le Créateur en personne — du moins est-ce ce qu'il cherche à laisser enten-

dre : « Tu ne te rappelles donc pas les services importants que je t'ai rendus, par la gratification d'une existence que je fis émerger du chaos ». Pour celui qui parle, son interlocuteur, son attaquant l'a trahi, renonçant au « long hymne d'adoration » qu'il lui adressait, étant encore enfant.

La thématique nous rappelle celle qui sous-tendait plusieurs des premières strophes des *Chants*, où Lautréamont opposait l'innocence de l'enfance et la perversité de l'adulte. Grandir, dans les *Chants*, c'est toujours devenir « méchant » — les *Poésies* condamneront elles aussi, « ce qui ne pense pas comme l'enfant ». Le schéma reste le même ici : « La reconnaissance a vu ses racines se dessécher, comme le lit d'une mare ; mais, à sa place, l'ambition a crû dans des proportions qu'il me serait pénible de qualifier ». Après cet échange, nous croyons pouvoir être assurés de la nature des personnages : d'un côté l'homme, attiré par le mal ; de l'autre Dieu, méconnu, attaqué, peut-être pour de bonnes raisons, comme a cherché à nous en convaincre Maldoror depuis le début du livre. Mais quand « l'homme » reprend la parole, nous découvrons une tout autre perspective, qui complique de beaucoup l'attribution des identités. Reprenant son attaque, l'homme y ajoute une récusation des prétentions de celui qui se présente comme son créateur et son bienfaiteur : « Non !... non ! je ne me trompe pas ; et, malgré les métamorphoses multiples auxquelles tu as recours, toujours ta tête de serpent reluira devant mes yeux comme un phare d'éternelle injustice, et de cruelle domination » !

Plusieurs hypothèses sont possibles à partir de là : le « serpent » ainsi attaqué peut être une nouvelle incarnation de Maldoror (la fin de la strophe lui attribuera des crimes typiques) ; ce peut être Satan (il en a tous les attributs) ; mais ce peut être tout aussi bien le Créateur lui-même, et dans ce cas son interlocuteur ne serait autre que Maldoror. Le Créateur : parce qu'il est à nouveau accusé des mêmes faiblesses et cruautés que dans certaines strophes des chants précédents. Quand l'accusateur s'exclame : « Il a voulu prendre les rênes du commandement, mais il ne sait pas régner ! (...) Il a voulu prouver que lui seul est le monarque de l'univers, et c'est en cela qu'il s'est trompé », nous croyons entendre à nouveau les invectives et les sarcasmes adressés au Créateur saoûl. Quand il s'agit de rappeler un crime commis sur sa « jeune épouse » et son « fils en bas âge », l'accusateur dit à celui qui peut dès lors être vu comme le Créateur : « ... ils ne s'attendaient point (...) que ta Providence se serait montrée à ce point impitoyable » ! Ces citations tendent à prouver que se trouvent face à face un homme et Dieu, l'un reprochant à l'autre se cruauté arbitraire. Cependant, quand il est dit : « Il a voulu devenir un objet d'horreur pour tous les êtres de la création, et il a réussi », ou bien : « Lorsque tu passeras près de la tanière du tigre, il s'empressera de fuir, pour ne pas regarder, comme dans un miroir, son caractère exhaussé sur le socle de la perversité idéale », nous pouvons y retrouver plutôt l'image satanique de Maldoror que celle, même négative, de Dieu.

L'énigme devient encore plus difficile à résoudre quand l'imprécateur reçoit des attributs plus précis, un contexte, une histoire, qui

nous ramènent dans le récit. Nous nous retrouvons alors dans un décor de roman gothique tout à fait typique : dalles de palais pleines de ronces et de chardons, vestibules élégants, « caveaux de plomb », « antique château », « lambris d'émeraude », « armoiries fanées », statues de marbre des ancêtres, etc. C'est là le folklore de Lewis ou d'Ann Radcliffe. Simultanément, l'accusé paraît avoir perdu toute sa puissance pour être soumis à son tour à la malédiction : « Je te condamne à devenir errant. Je te condamne à rester seul et sans famille (...). Traverse les sables des déserts jusqu'à ce que la fin du monde engloutisse les étoiles dans le néant ». Une telle impuissance ne peut être ni divine ni satanique, mais elle nous rappelle en revanche la strophe où Maldoror n'était autre que le Juif Errant.

Quelle que soit l'identité de l'accusé, il lui est avant tout reproché d'avoir causé du mal, ce qui justifie la menace de « vengeance » brandie contre lui : « Si tes yeux sont enfin déssillés, juge toi-même, quelles ont été les conséquences de ta conduite ». Leçon de morale adressée au Créateur ? à Maldoror ? à quelque autre personnage encore? Il est difficile de conclure, en l'absence de preuves déterminantes. Nous en sommes donc réduits à juger du sens et de la portée de la strophe par rapport à ce que nous avons déjà mis au jour de son infrastructure « philosophique ». Dans cette perspective, il paraît raisonnable de supposer que se trouvent face à face le Créateur et Maldoror, criminels tous deux, et fort semblables l'un à l'autre. L'un est animé par une cruauté arbitraire et injustifiable, marque de sa divinité dévoyée en même temps que des fragilités de sa puissance ; l'autre, non moins criminel, se pose néanmoins en victime de l'arbitraire du premier, tout en soulignant ce qui peut passer pour l'aspiration essentielle de sa nature au bien : « ... mes poumons, à moitié étouffés, demandent à grands cris un spectacle plus tranquille et plus vertueux que le tien » ! Maldoror reprend alors sa pose initiale de semblable de l'homme, mais en être plus atteint que lui par l'injustice divine, et surtout plus désireux du bien.

La strophe suivante (V,5) compte parmi les morceaux les plus commentés des *Chants* et a fourni la matière de multiples extrapolations en raison du caractère subversif de son sujet, dont la première phrase indique la portée : « O pédérastes incompréhensibles, ce n'est pas moi qui lancerai des injures à votre grande dégradation ». De cette invocation, et de quelques autres contenues dans la suite de la strohe, on a cru pouvoir en conclure sans autre précaution à une apologie de l'homosexualité par Ducasse lui-même. Les choses ne sont pas aussi claires et, bien qu'une telle hypothèse ne soit pas à écarter d'emblée, il convient d'abord d'étudier la logique même du texte, ne serait-ce que pour ne pas confondre l'auteur et ses personnages.

Lorsqu'il s'agit de Lautréamont, ces acquis élémentaires de la critique littéraire paraissent tout à coup caducs, mais il faut pourtant noter que rien dans le texte de la strophe ne nous permet d'affirmer que c'est Ducasse qui, sans prévenir, y aurait tout à coup pris la parole. D'ailleurs, il n'existe pas de précédent dans le reste des

Chants : si parfois nous avons pu déceler un changement de « voix », à supposer que ce ne soit pas Maldoror lui-même qui joue les ventriloques, tout au plus est-ce « Lautréamont » qui peut être désigné comme sujet de l'énonciation dans de tels cas. Bien entendu, de Lautréamont à Ducasse, il n'y a pas loin, mais Lautréamont est plus et autre que Ducasse, dans la mesure précisément où il se met lui-même en scène, dans le mesure aussi où ce qu'il produit, c'est une dialectique qui sert avant tout à ne pas dire directement ce qu'il pense, puisqu'il lui faut obtenir une sorte de conversion du lecteur par saturation de mal. Rien ne nous permet donc de penser que la strophe des pédérastes s'écarte radicalement de la stratégie suivie jusqu'ici : chanter le mal pour faire désirer le bien.

Le mouvement profond de ce passage nous paraît en outre tout à fait comparable à celui de la strophe sur la prostitution, où il s'agissait de vanter celle-ci pour mieux la condamner ; de même pour l'ode au pou. Toute la dialectique des *Chants* repose sur ce pieux artifice de la morale : progresser par provocations et défis, non sans en tirer peut-être un plaisir particulier, mais dédouané du fait des fins vertueuses auxquelles il est lié. Posons donc que celui qui parle, c'est Maldoror, et qu'il reste ce faisant fidèle aux principes de son action et à la logique de sa croisade moralisatrice. Cette logique implique, rappelons-le, que le mal y soit certes présenté, vanté même, mais qu'il y soit en même temps dénoncé. Tout le mystère des *Chants* réside à notre sens dans cette duplicité constitutive du « personnage » de Maldoror, travaillant sur plusieurs fronts à la fois. Logiquement, nous devrons pouvoir trouver dans cette même strophe à la fois les marques de l'engagement de Maldoror dans le mal et les affleurements discursifs d'une apologie de la vertu. Notons d'ailleurs que le mal n'existe jamais dans les *Chants* que comme spectacle, tandis que le parti du bien ne se manifeste, quant à lui, que dans le discours — discours tenu par celui dont la conduite paraît le plus le contredire : du fond de son désespoir (puisque c'est un romantique) Maldoror adresse au lecteur un avertissement qu'appuie le triste spectacle des contre-exemples qu'il ne peut s'empêcher de fournir.

Vanter le mal tout en mettant le lecteur en garde contre lui, telle est effectivement la démarche que suit cette strophe. Premier aspect, donc, l'apologie des pédérastes sous la forme rhétorique de la dénégation : « ... ce n'est pas moi qui (vous) lancerai des injures... » ; « ce n'est pas moi qui viendrai jeter le mépris sur votre anus infundibuliforme ». L'apologie peut prendre aussi des formes plus directes, encore qu'opacifiées par la surcharge baroque de la forme discursive : « Soyez bénis par ma main gauche, soyez sanctifiés par ma main droite... » ; « ... cristallisations d'une beauté morale supérieure », leur « cœur oppressé » recèle des « trésors de tendresse et de chasteté ». Maldoror va jusqu'à regretter de n'avoir pas connu plus tôt les pédérastes, puisqu'il aurait ainsi pu trouver un moyen radical d'être heureux — en sodomisant l'univers. Encore aurait-il fallu que celui-ci ne fût pas ce qu'il est : « Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'eût été qu'un céleste anus immense... », « j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie... ». Maldoror

n'hésite pas à se ranger parmi eux : « Moi, je n'aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables » !, etc. Du désir à l'acte, du regret de n'avoir pas connu plus tôt les ressources morales de la pédérastie aux effets de sa pratique, la strophe ne nous laisse pas attendre. Nous découvrons alors quel effet les « gouttes séminales » de Maldoror produisent sur l'humanité : guerres universelles et destruction généralisée : « Le théâtre du combat n'est plus qu'un vaste champ de carnage, quand la nuit révèle sa présence et que la lune silencieuse apparaît entre les déchirures d'un nuage ».

En ce point, il est difficile de prendre encore le fantasme de Maldoror pour la réalité de Ducasse, ne serait-ce pour commencer que parce que les *Poésies* auront au contraire un ton résolument pacifique, et même pacifiste : « Cache-toi, guerre » !, y est-il dit. De même, la dernière strophe du chant premier laissait paraître un très net dégoût pour la guerre, en vantant les « deux peuples » des rives de la Plata, « jadis rivaux », qui « s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral ». La guerre et sa dévastation ne peuvent ici qu'être allégoriques et désigner les ravages dont est susceptible l'homosexualité. Ainsi pouvons-nous en arriver au second aspect du discours de Maldoror, celui qui introduit une dialectique auto-destructrice dans l'apologie de tout-à-l'heure.

Si Maldoror refuse en effet d'injurier les pédérastes, il faut remarquer qu'il n'en souligne pas moins leur « grande dégradation » ; s'il ne veut pas mépriser leur « anus infundibuliforme », c'est parce que « les maladies honteuses, et presque incurables, qui (les) assiègent, portent avec elles leur immanquable châtiment » ; en outre, la conduite des pédérastes se trouve interprétée comme une « vengeance », qui a « attaché au flanc de l'humanité une (...) couronne de blessures » ; c'est une « prostitution » qui défie la « logique des penseurs les plus profonds ». Si Maldoror s'offre à « suspendre sa bouche » aux « insignes de (leur) pudeur », il en souligne avec force détail les risques : « n'oubliez pas chaque jour de laver la peau de vos parties, avec de l'eau chaude, car, sinon, des chancres vénériens pousseraient infailliblement sur les commissures fendues de (ses) lèvres inassouvies ». Tout en invitant le lecteur à venir le retrouver, pourvu « qu'il n'ait pas plus de quinze ans », Maldoror met l'accent sur ce que son vice entraîne le vieillissement précoce : « quoique mes cheveux soient devenus blancs comme la neige, ce n'est pas à cause de la vieillesse : c'est au contraire pour le motif que vous savez ». D'autre part, Maldoror ne manque pas de rappeler qu'il lui coule de la bouche « une salive saumâtre », tout en invitant le lecteur à venir la lui « sucer », avant de lui rappeler son habitude de boire « à la gorge le sang de ceux qui se couchent à côté de (lui) ». Son diagnostic : « les organes, affaiblis par le vice, se refusent à l'accomplissement des fonctions de la nutrition ». Allant toujours plus loin dans les conséquences que Maldoror décrit comme attachées à la pratique de la pédérastie, nous apprenons qu'il a « assassiné (il n'y a pas longtemps !) un pédéraste qui ne se prêtait pas suffisamment à (sa) passion ». Aussi pouvons-nous le croire

lorsqu'il se propose comme « sujet de méditatives réflexions, les conséquences funestes qu'entraîne, d'après lui, l'inexplicable talisman enchanteur que la Providence (lui) accorda ».

Dégradation, maladies incurables, guerre et massacres : telles sont les conséquences de la pédérastie ainsi que Maldoror lui-même les énonce — sans oublier une conséquence plus subtile, mais non moins évidente (si l'on extrapole quelque peu) : l'effondrement de la démographie. Effondrement trop lent encore, au gré de Maldoror : « Malheureusement que de siècles ne faudra-t-il pas encore, avant que la race humaine périsse entièrement par mon piège perfide. C'est ainsi qu'un esprit habile, et qui ne se vante pas, emploie, pour atteindre à ses fins, les moyens mêmes qui paraîtraient d'abord y porter un invincible obstacle ».

Après un tel tableau des conséquences de la pédérastie, si crûment décrites, il est difficile de croire que l'apologie qui paraît d'abord en être faite puisse être la pensée de qui que ce soit, hors Maldoror, incarnation du mal répandu dans la nature et dans l'homme. Selon la dialectique habituelle, s'il est une partie du texte que nous pouvons attribuer à Ducasse dans les replis de sa rhétorique stratégique, c'est bien celle-ci, proférée par l'intermédiaire, comme toujours, de Maldoror lui-même : « ... ne révélez mes confidences à personne. Ce n'est pas pour moi que je vous dis cela ; c'est pour vous-même et les autres, afin que le prestige du secret retienne dans les limites du devoir et de la vertu ceux qui, aimantés par l'électricité de l'inconnu, seraient tentés de l'imiter ».

Dire le vrai sur le Mal afin d'en détourner ceux qui risqueraient d'en être tentés — au besoin en les terrorisant par l'exposé sans fard des conséquences qu'ils ne soupçonnent pas, trompés par les attraits superficiels du vice — la démarche typique de Ducasse se montre ici dans toute sa clarté et sa rigueur dialectique. Il faut croire Maldoror, incarnation du vice condamné, quand il dit à celui qui le lit, « visage séraphique » dont le sépare la page (« l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction » : « Pourquoi frémissez-vous de peur, adolescent qui me lisez ? (...) Vous avez raison : méfiez-vous de moi, surtout si vous êtes beau ». Quant au « Dieu » de Maldoror, il ne fait que rester dans son « caractère » de complice du Mal, quand nous apprenons que, « Pendant que la bise sifflait dans les sapins, le Créateur ouvrit sa porte au milieu des ténèbres et fit entrer un pédéraste ».

Cette strophe est à notre sens celle qui révèle avec le plus de netteté la dialectique qui permet l'application des décisions « méthodologiques » de Ducasse : chanter le Mal pour faire désirer le Bien — puisqu'il nous a suffi d'opérer en quelque sorte le dépli d'un discours essentiellement marqué par la duplicité pour en faire apparaître les deux « voix » tressées en un seul récit. Nous croyons que cette opération de dissection du signifiant selon une ligne de clivage continue permet la mise en jour d'une logique fondamentale dépourvue de toute ambiguïté : deux discours se fondent, portés par une seule « parole », et jouent à se contredire jusqu'à ce que, toujours, le « bien » ait le dernier mot, hommage du vice rendu à la

vertu. Nous croyons aussi, et réciproquement, que seule la logique que nous avons mise en évidence peut autoriser une lecture sans reste, qui n'ait pas à faire silence sur des pans entiers du texte pour se soutenir d'une apparente cohérence. La cohérence de ce texte ne réside pas dans un discours monologique, soit celui du mal, soit celui du bien, mais dans un traçage dialogique emportant dans un seul mouvement d'écriture des thèses contradictoires, dont l'une débouche toujours sur un désordre et une destruction tandis que l'autre se ramasse infailliblement dans la rigueur d'une maxime triomphante. En passant des *Chants* aux *Poésies*, la première « voix » tombera, pour ne plus laisser le champ qu'à une tentative de moralisation intégrale de tout discours.

La strophe qui suit (V,6) revient à un schéma beaucoup plus complexe, après la parenthèse relativement simple sur les pédérastes. Elle la prolonge cependant au moins sur un point : dans la strophe précédente, Maldoror nous peignait les ravages causés par l'attrait de ses « gouttes séminales » sur tout ce qui possède des « nerfs olfactifs » : guerre et massacres en résultent, qui témoignent de la force dévastatrice de la pulsion libidinale. C'est le même thème qui est abordé ici quand, dans la description d'un enterrement, nous apprenons que « le prêtre des religions » tient d'une main « un emblème d'or qui représente les parties de l'homme et de la femme, comme pour indiquer que ces membres charnels », manipulés « aveuglément » peuvent être des « instruments très dangereux », « au lieu d'engendrer une opportune réaction contre la passion connue qui cause presque tous nos maux ».

La pulsion sexuelle se trouve ainsi explicitement visée, mais cette fois-ci dans sa variante hétérosexuelle. Si nous nous rappelons les mises en garde beaucoup plus détaillées de la strophe précédente contre l'homosexualité, nous ne pouvons qu'en conclure à la définitive condamnation par Ducasse d'une attitude qui laisserait le champ libre aux passions que cette pulsion inspire. Il n'est sans doute pas indifférent de souligner le fait que cette admonestation se fait par l'intermédiaire d'un prêtre, au moment où il est question, à la fois dans les « faits » et dans le discours, avant tout, de la mort. Mort physique, morale, métaphysique, liée au problème des passions : tel est le complexe noyau qui anime la problématique de cette strophe.

Distinguons d'abord les différents moments du texte, qui correspondent à différents accents dialectiques dont le tressage s'effectue ici au niveau même des mots : c'est le vocabulaire et la syntaxe — ironiques, sarcastiques — qui prennent en charge l'effet de distanciation permettant de déguiser le discours moral tout en le faisant passer (dans la strophe précédente, c'était le discours lui-même qui était dédoublé, comme si deux voix s'en saisissaient tour à tour). Une seule voix parle, mais elle dialogue avec elle-même. Cas rarissime : celui qui dit « je » ici est nettement différencié de Maldoror, comme cela ne se produit que dans quelques épisodes narratifs. Il faut également noter que cette voix « off », hors-récit, se charge également de l'exégèse et de l'interprétation des symboles, par exemple en nous révélant le sens des emblèmes dont est revêtu le

« prêtre des religions », ou en nous informant de ce que le « cavalier » qui passe à l'horizon n'est autre que Maldoror.

Ducasse paraît ainsi percer sous Lautréamont un peu plus qu'il ne l'avait fait jusque là, et nous sentons la proximité du virage du sixième chant, où « Lautréamont » interviendra directement (en tant qu'auteur déclaré) en se différenciant de son « héros » : le virage du « roman » aura alors été pris, dernier avatar de la « méthode » avant le coup de théâtre des *Poésies*.

Mais nous ne sommes pas encore dans le roman ; nous restons bel et bien dans l'apologue, et même le plus traditionnel (par un aspect au moins), puisqu'il s'agit d'une méditation sur la mort et sa signification, à l'occasion d'un enterrement. Comme dans les strophes les plus complexes, nous avons affaire dans celle-ci à un système d'enchâssements multiples, entre des textes typologiquement différents. Nous pouvons ainsi distinguer un texe que nous appellerons « herméneutique », et qui consiste en une interpellation directe adressée au lecteur, ouvertement didactique ; un autre texte plus nettement narratif, le « récit », mais qui ne manque pas d'incises « herméneutiques » ; et finalement, un texte consacré au problème de la comparaison — texte « théorique », non dépourvu de connotations morales d'ailleurs. Notons que la technique de l'enchâssement est ici compliquée d'une sorte de glissement, qui transfère la dimension « herméneutique » attachée d'abord au premier discours, au discours du prêtre qui conclut la strophe après n'avoir été d'abord qu'une composante de ce que nous avons appelé le « récit ».

Outre tombe

En s'adressant directement au lecteur dans la forme de l'interpellation, le premier discours reproduit en quelque sorte la structure qui ouvre chaque chant. Cependant, nous nous trouvons ici aussitôt, en tant que lecteurs, inscrits dans l'action qui sera décrite plus en détail tout à l'heure : « il passe un cortège funéraire à côté de vous » — ce qui nous vaut d'être invités à « incliner la binarité de (nos) rotules vers la terre » ainsi qu'à entonner « un chant d'outre-tombe » — « simple forme impérative » et non pas un « ordre formel » est-il précisé. Précision qui n'est peut-être pas sans portée dans une strophe où il va être question de croyances et de foi, car la nuance ainsi apportée ne peut être qu'un accent mis sur la tolérance. C'est encore cet esprit de tolérance et de respect de l'opinion de l'autre que nous trouvons aussitôt après : le narrateur, tout en se disant « certain » que nous pourrons en nous agenouillant « réjouir extrêmement l'âme du mort », concède : « je ne dis pas que votre opinion ne puisse jusqu'à un certain point être contraire à la mienne ».

Cependant, l'aspect de simple politesse impliqué par ce respect ostensible reçoit aussitôt une interprétation qui nous amène dans le domaine de l'éthique, dont nous avons vu que pas une strophe ne s'abstient d'y retourner. Cela se traduit généralement par le rappel

plus ou moins transformé de quelques préceptes simples, et c'est encore le cas ici, de manière peut-être plus nue que dans aucun autre passage jusqu'à maintenant, et dans une forme nettement kantienne : « ... ce qu'il importe avant tout, c'est de posséder des notions justes sur les bases de la morale, de telle manière que chacun doive se pénétrer du principe qui commande de faire à autrui ce que l'on voudrait peut-être qui fût fait à soi-même ». L'introduction de la strophe se termine donc comme nombre de strophes, après avoir commencé comme toutes celles qui servent d'introduction aux différents chants : récit suivi d'une glose moralisatrice. Mais ce n'est là que le patron qui va modeler les épisodes suivants à leur tour : structure typiquement didactique dont le côté « herméneutique » n'a pas besoin d'être souligné.

Si le récit n'avait qu'une place modeste par rapport à celle de la morale dans ce premier « discours », le second paraît renverser les proportions : nous sommes là avant tout dans la narration, celle de la scène d'enterrement, avec tous ses accessoires : « prêtre des religions », « parents et amis du défunt », et même « grillons et crapauds » ; mais cette narration est à son tour glosée d'incises morales explicites. Tout d'abord, il faut mentionner l'équipage peu orthodoxe du prêtre, « tenant à la main un drapeau blanc, signe de paix, et de l'autre un emblème d'or qui représente les parties de l'homme et de la femme ». Nous avons déjà discuté cet « emblème » singulier, et le « drapeau blanc » apparaît accompagné de son commentaire. Mais il est un autre ornement qui vaut d'être mentionné, parce qu'il met encore plus nettement en évidence la technique de fabrication symbolique que nous avons déjà rencontrée, par exemple avec l'homme-pélican (ou encore, de manière un peu différente, avec le cheveu de Dieu, qui permettait tout un discours métonymique) : « Au bas de son dos est attachée (artificiellement bien entendu) une queue de cheval, aux crins épais qui balaie la poussière du sol ».

De même que la parenthèse (« bien entendu ») permet d'exposer le procédé en tant que tel sans chercher à l'occulter par une simple ostention d'objet fantastique, la phrase suivante met en évidence la dimension didactique de l'image ainsi produite, ou plutôt celle de sa fabrication elle-même : « Elle signifie [la queue] de prendre garde de ne pas nous ravaler au rang des animaux ». Un tel rappel ne fait que prendre la suite de tout un versant des *Chants*, celui qui traduit systématiquement la dimension du Mal par une figuration animale — cas de Maldoror s'accouplant avec la femelle du requin, opération profondément parente de celle qui consiste à attacher une queue à un prêtre ou une tête de pélican à un homme (mais dans ce dernier cas, le symbolisme ou l'allégorie éthique change de signe : le pélican connote le bien et la charité).

Si les animaux, en tant que symboles (le « pourceau » incarnait cette pratique symbolique dans toute sa force), doivent nous rappeler ce qu'il y a d'irréductiblement bas en nous, cela ne signifie pas qu'ils ne puissent cependant figurer dans le récit revêtus d'autres fonctions. Ainsi, dans notre strophe, « les grillons et les crapauds suivent à quelques pas la fête mortuaire », d'abord pour introduire

une première allusion à la vie du défunt, « qu'ils regardèrent plus d'une fois courir à travers les prairies verdoyantes », mais aussi pour introduire en passant une notation morale supplémentaire — ces animaux se parlent « dans leur pittoresque langage » : « ne soyez pas assez présomptueux, permettez-moi de vous donner ce conseil non intéressé, pour croire que vous seul possédez la précieuse faculté de traduire les sentiments de votre pensée ». Outre leur dimension symbolique, leur fonction naturalisante, les animaux jouent donc aussi le rôle d'ouverture vers la réalité hors-fiction, celle des sciences naturelles qui travaillent sourdement et en profondeur tout le procès du fictionnement que Ducasse met simultanément à l'épreuve de l'éthique et à celle de la logique du réel.

Les plagiats, « emprunts » à l'encyclopédie du docteur Chenu, jouent précisément le même rôle : peser sur la frontière insaisissable où deux régimes du sens naissent dans le mouvement d'un même discours : fiction d'un côté, science de l'autre, la possibilité de la morale n'étant que le ressourcement du discours sur la ligne de partage de ces eaux, s'articulant dans le non-sens de la béance tout à coup ouverte dans l'écriture.

Fiction morale (fiction contre morale), c'est ce que peut être la suite du récit, qui s'inscrit dès lors dans une typologie qui en fait plus une oraison funèbre qu'une simple narration. De ce point de vue, la voix du narrateur et la voix du prêtre se confondent, autorisant ce glissement que nous avons signalé en commençant. D'un côté, le narrateur nous donne donc des informations « biographiques » sur le défunt : « D'abord, la vie parut lui sourire sans arrière-pensée », mais cette vie s'est arrêtée à « six ans ». Sur ce fond « anecdotique » se greffe alors une « méditation » qui le prend pour motif. Le rappel biographique n'est donc que « prolégomènes » d'une « rigoureuse démonstration » de nature philosophico-morale dont l'événement — mort sans raison d'un enfant — n'est plus que le prétexte. La mort est incompréhensible — « ténébreux mystères, par lesquels, un être humain disparaît de la terre, aussi facilement qu'une mouche ou une libellule, sans conserver l'espérance d'y revenir » — et devant elle le narrateur ne peut que « construire l'aveu complet de [son] impuissance radicale, quand il s'agit surtout, comme à présent, de cette imposante et inabordable question ».

Premier moment de la « démonstration » : inutile de questionner la mort, son arbitraire est au-delà de la compréhension. Mais il y a un deuxième temps, et c'est celui dont le « prêtre des religions » est chargé d'articuler l'argument, en prononçant « quelques paroles pour bien enterrer le mort, davantage, dans l'imagination des assistants » : la mort est un « acte » marqué d'« insignifiance », et serait même plutôt un « incontestable bonheur », seule justification pour lui de son « mandat ». Mais il est conscient qu'il faut adresser aux « nombreux parents et amis du défunt » des « consolations », « ne fût-ce que celle qui ferait entrevoir l'espoir d'une prochaine rencontre dans les cieux entre celui qui mourut et ceux qui survécurent ».

Alors apparaît enfin dans cette strophe la figure de Maldoror, gardé en réserve jusque là : il « s'enfuyait au grand galop, en paraissant diriger sa course vers les murailles du cimetière », fournissant

ainsi au prêtre l'occasion d'un parallèle qui lui permet de clore son homélie sur une péroraison de grand style qui ramasse tout le sens de la strophe — et celui peut-être de toute l'œuvre. Tout d'abord, « tel qui croit vivre sur cette terre se berce d'une illusion dont il importerait d'accélerer l'évaporation », et donc, celui « que la fosse vient de recevoir dans son sein, est l'indubitable vivant », tandis que Maldoror, « quoiqu'il ait beaucoup vécu, est le seul véritable mort ». Ainsi, disait-il un peu plus tôt, « on comprendra, mieux qu'auparavant, quel sens il fallait attacher à la séparation temporaire de l'âme et du corps ».

Les *Chants* déboucheraient donc sur une vision métaphysique faisant place à la croyance en l'immortalité de l'âme ? Aussi sacrilège que cette conclusion puisse paraître, nous croyons qu'elle est vraie, parfaitement consistante avec ce que nous avons déjà exposé de la logique profonde qui articule la tactique dialectique des *Chants* et leur stratégie moralisatrice. Sans doute Lautréamont n'est-il pas Ducasse, et sans doute aussi laisse-t-il la parole au « prêtre » pour formuler la conclusion de sa « rigoureuse démonstration ». Bien sûr l'idée de l'immortalité ne figure-t-elle *prima facie* qu'au titre d'une « consolation » pour « ceux qui survécurent ». Il n'en reste pas moins que le parallèle entre le mort et Maldoror se présente avec force et sans plus de distanciation : Maldoror reste le miroir véridique de l'homme, et le discours qui l'expose ne saurait vouloir dire sur lui que le vrai — le Mal, c'est la Mort.

Les thèses des *Poésies* resteront relativement discrètes sur cette question, mais il est à remarquer que, pas plus que cette strophe, elles ne condamneront la vision religieuse de l'homme. Il y sera fait une distinction soigneuse entre « les cultes » et les vérités métaphysiques et morales, et il est évident que le « prêtre des religions » dans cette strophe neutralise les dénominations possibles pour ne retenir que le dénominateur commun à toutes les religions, sans autre signe distinctif et, en particulier, sans référence chrétienne. Au contraire, la philosophie qu'il incarne cherche soigneusement, semble-t-il, à ne se marquer du côté d'aucun culte précis et ne retient de tous que l'idée même de l'immortalité. Nous trouvons d'ailleurs dans les *Poésies* des énoncés qui paraissent suivre tout naturellement d'une telle position : « Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa » (PI,38) ; « Ne reniez pas l'immortalité de l'âme... » (PI,39) ; « On n'ose pas attaquer Dieu ; on attaque l'immortalité de l'âme. Mais l'immortalité de l'âme elle aussi, est vieille comme les assises du monde. Quelle autre croyance la remplacera, si elle doit être remplacée ? Ce ne sera pas toujours une négation » (PI,42).

Y a-t-il une « religion de Ducasse » ? Soulignons simplement pour l'instant le caractère particulier de cette religion, si elle existe : c'est une religion sans culte et sans dogme, et peut-être moins une « religion » au sens propre qu'une « croyance » unique et fondamentale. Comme le diront encore les *Poésies*, dénonçant ainsi à découvert tout ce que les *Chants* tentaient de détruire, mais par un procédé dialectique dont l'instrument n'était autre que la fiction : « Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas.

Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute » (P2,65). La foi en « élohim » — appellation qui, elle aussi, neutralise les différences entre croyances institutionnalisées — suffit donc à fonder toute la philosophie de Ducasse, et nous en voyons tout le développement programmatique positif dans les *Poésies*.

Nous n'en sommes encore ici qu'à la première version de la première « méthode », qui n'a pas encore choisi de jeter le masque pour prêcher sans détour la pensée qui reste dissimulée dans les replis d'une dialectique de la fiction, même si nous avons déjà rencontré de multiples affleurements de maximes éthiques articulées positivement, mais toujours déplacées, énoncées par des voix qui du même coup récusent les actes. Enonciation et dénonciation vont de pair, l'une masquant l'autre tout en la rendant possible, sur le modèle du mécanisme de la dénégation, et les paroles de Maldoror, ou du narrateur anonyme, servent de contrepoint dénonciateur à ce que la fiction nous produit comme ses « actes » : il ne faut pas se suicider, il faut aider les plus faibles, il faut lutter contre l'injustice, il faut aimer et pratique la vertu — et pour finir : il faut croire en Dieu et en l'immortalité de l'âme. Ainsi se forme et prend figure le discours logé au cœur de ce que nous avons appelé le « récit », mais ce n'est qu'une dimension de la strophe.

Comme la duplicité constante du travail dialectique de Ducasse nous a enseigné à le percevoir, la position de thèses éthiques ou métaphysiques ne se fait jamais sans un accompagnement parallèle de thèses sur l'écriture, la fiction, la rhétorique. Nous ne pouvons ici que marquer une fois de plus l'interpénétration des deux versants, en nous tournant vers le discours « théorique » enchâssé dans cette strophe que nous analysons. Il se présente sous la forme d'une parenthèse qui introduit ainsi au milieu du récit une sorte d'anacoluthe de la construction narrative — signe manifeste de son importance. Disons tout de suite que le développement ainsi enchâssé, de par son thème, opère une « mise en abyme » qui donne un relief tout particulier à l'architectonique de la strophe comme à la philosophie stylistique des *Chants*.

Nous venons de voir que le « récit » devenait « herméneutique » et didactique dans la mesure même où il donnait lieu à la mise en parallèle de deux figures qui, par le fait même, se dévoilent comme allégories : Maldoror et l'enfant mort. C'est ce geste même du rapprochement qui a déjà fourni à plusieurs reprises l'occasion de déclarations sur la métaphore, et c'est encore ce thème qui sert de motif ici. On voit ainsi qu'il ne s'agit nullement d'un ajout postiche ou d'une greffe plus ou moins artificielle d'un discours sur l'autre, mais bien au contraire nous devons y voir une mise en parallèle de deux autres séries ayant chacune son domaine d'application : métaphysique d'un côté, rhétorique de l'autre. Il faut donc entendre ce que dit ici Lautréamont en étendant notre écoute à tout le registre dissimulé des harmoniques invisibles qui font de ce texte une polyphonie, un polylogue chargé de réaffirmer dans une formule fortement déterminée l'un des principes absolument essentiels qui fondent toute la démarche d'écriture et de pensée dont naissent les

Chants comme texte dialectique : « C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences qui recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses », etc.

Au rebours de la démarche habituelle aux *Chants*, qui présente d'abord un apologue pour n'en tirer qu'ensuite (et parfois comme en passant) la « morale » qui en est pourtant le générateur, nous avons ici d'entrée la « maxime » — une observation de portée générale — et ensuite seulement l'« exemple » (au sens de l'*exemplum* de la rhétorique) que cette observation abstraite développe en une maxime. C'est l'image du « milan royal » qui nous est alors présentée, avec abondance de détails — « comparant » dont le « comparé », suivant la logique de l'inversion qui semble ici prévaloir, n'est révélé que tout à fait en fin de passage : « Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport, si lointain qu'il soit, que je signale entre la beauté du vol du milan royal et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cerceuil découvert... ». Mais nous voyons que, comme dans un certain nombre d'autres cas, la comparaison ne nous est pas offerte comme un simple spectacle décoratif, ornement contingent du style : elle est accompagnée de sa « morale », rappel de celle que Lautréamont tirait plus tôt de sa recherche des « épithètes » convenant à la fois aux tours et aux épingles. Comme dans ce cas-là, il ne s'agit pas d'un « misérable coup d'esprit », mais de quelque chose qui recouvre « une vérité importante, proclamée avec majesté ». Bien plus encore, il s'agit de la vérité elle-même, vérité d'un rapport fondé dans la signification universelle et unique de la beauté. La beauté n'a ni genre ni espèces : elle est ; on ne peut que l'affirmer. Dès lors, toute comparaison entre des choses objectivement belles ne peut être que vraie.

Mais il y a plus : la comparaison entre le « vol du milan royal » et la « figure de l'enfant », sous le rapport de leur commune beauté, autorise une critique du goût littéraire perverti qui demande, en fait de style, de l'extraordinaire — ce qui a pour conséquence « un sentiment d'indifférence injuste » pour ce qui est tout simplement vrai. Nous citerons tout ce passage en raison de son importance pour la compréhension du rapport entre les *Chants* et les *Poésies* sur la question de l'écriture : « Ce rapport de calme majesté entre les deux termes de ma narquoise comparaison n'est déjà que trop commun, et d'un symbole assez compréhensible, pour que je m'étonne davantage de ce qui ne peut avoir, comme seule excuse, que ce même caractère de vulgarité qui fait appeler, sur tout objet ou spectacle qui en est atteint un profond sentiment d'indifférence injuste. Comme si ce qui se voit quotidiennement n'en devrait pas moins réveiller l'attention de notre admiration » !

Deux choses sont ici à souligner : d'une part une forte réévaluation de ce qui est ordinaire, et d'autre part un rappel plein de

vigueur de la présence quotidienne du beau auprès de nous. Il faut mettre ces thèmes en relation avec ce que les *Poésies*, de leur côté et dans leur langage débarrassé des roueries de la dialectique, rediront puissamment : le monde est plein de beauté, l'homme est bon, il n'est nul besoin d'aller chercher l'extraordinaire ou l'horrible pour créer de la beauté dans un écrit. Une pareille position prend de manière violente le contre-pied des stéréotypes romantiques et post-romantiques qui voulaient ne voir de source ou d'occasion de beauté que dans le mal, la perversion, le doute ou l'horreur.

Il faut admirer ici à la fois le courage et la maîtrise de Ducasse, la puissance de ses convictions esthétiques et morales ainsi que la force de l'écrivain capable de construire un texte d'une complexité aussi retorse dans sa clarté. Ne manquons pas enfin, pour souligner une fois de plus les ressources de l'ironie ducassienne, de noter que le texte développant le thème de la beauté du vol du milan n'est rien d'autre qu'un emprunt à l'encyclopédie du docteur Chenu sur les oiseaux. En greffant un texte éminemment prosaïque qui s'attache exclusivement à la description d'un phénomène purement naturel, Ducasse prouve d'un geste magistral sa thèse, puisque ce texte, désormais intégré à un texte qui ne veut être que fiction et ne relevant donc par là que d'un jugement esthétique, change complètement de portée, au point qu'il a subi les commentaires des glossateurs exactement dans le sens que Ducasse entendait leur suggérer avec toute sa duplicité. Sa « narquoise comparaison » devenait tout d'un coup une preuve ironiquement silencieuse de « l'ignorance volontaire dans laquelle on croupit » en récusant la beauté du quotidien au titre de sa quotidienneté même.

On ne saurait porter plus loin la déconstruction des idéologies, ni manipuler avec plus d'habileté souveraine les leurres et les semblants qui piègent l'imaginaire, dès qu'il y a, sur du papier, des mots. Cette strophe s'est donc attaqué d'un seul mouvement, fort complexe, à toutes nos croyances et à tous nos doutes : de l'immortalité de l'âme à notre idée du beau, de la morale à la rhétorique. Et qui plus est, elle nous prouve comment l'éthique comme le style, la philosophie comme le goût participent d'une même logique qui signe notre aliénation dans l'idéologie. Ce que Lautréamont nous démontre par là, c'est que s'il existe un style de l'éthique et un goût de la philosophie, il doit exister en outre une éthique du style et une philosophie du goût.

Morale de la torture

Nous savons qu'avec la fin du cinquième chant, une nouvelle étape de l'entreprise de Ducasse va voir le jour, axée sur l'exploitation d'une nouvelle « méthode », celle du roman. Aussi la dernière strophe du chant (V,7) prend-elle un relief particulier d'être en quelque sorte l'adieu de Lautréamont à la « poésie ». Un « adieu » marqué par une sorte de récapitulatif des thèmes souvent rencontrés à travers toute l'œuvre, mais portant déjà les marques du « romanesque » qui va devenir le régime officiel des strophes et la ressource ostensible de leur logique.

Bien entendu, rien ne nous permet d'affirmer que cette strophe est bien la dernière qu'ait composée Ducasse dans la veine « poétique », ni même que sa position ait été dès le départ au principe de sa composition. En l'absence de toute référence extérieure ou de tout témoignage, rien ne nous permet de décider si l'ordre dans lequel nous lisons comporte un lien quelconque avec l'ordre réel de composition. Il est toutefois vraisemblable que les unités intermédiaires, (les différents chants), ont été composés dans l'ordre où ils se présentent dans le volume. De la même manière, la position finale de la strophe qui nous intéresse porte en elle-même un poids de signification suffisamment important pour supposer sans trop de risque que, si nous l'y trouvons, ce n'est pas par hasard.

Notons d'abord les traits qui anticipent sur le développement « romanesque » qui formera le dernier chant. Ces traits ne sont repérables qu'au niveau du style, au niveau des mots — beaucoup plus attentifs que dans les strophes précédentes à planter un décor (le mot sera d'ailleurs utilisé dans la dernière phrase) dont les connotations seront systématiquement exploitées pour construire un cadre de référence typique d'un certain roman à effets de l'époque. Ainsi, toute la scène prend place en un seul lieu : une chambre, dont nous apprenons qu'elle possède un « parquet de saphir » sur lequel repose le lit de Maldoror, « lit de satin » aux « pieds d'ébène ». Une fois couché, « Il s'enveloppe majestueusement dans les replis de la soie, dédaigne d'entrelacer les glands d'or de ses rideaux, et, appuyant les boucles ondulées de ses longs cheveux noirs sur les franges du coussin de velours », il attend le retour de sa torture. Une fois celle-ci terminée, « Il va réchauffer sa peau glacée aux tisons rallumés de la cheminée gothique » ; « il cherche des yeux la carafe de cristal » ; « il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s'appuie sur le rebord. Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable ».

Tous les détails sont choisis pour inscrire le récit dans une typologie délibérément post-romantique : roman-feuilleton entretenant le fantasme aristocratique de lecteurs que Lautréamont dira plus loin bien « crétinisés » par le fait même. Cependant, ce n'est là qu'un aspect de la strophe, le plus spectaculaire sans doute, mais non pas celui qui frappe le plus. L'aspect fantastique du récit, sa complexité, typique du style dominant des *Chants*, nous les retrouvons dans le noyau narratif de la strophe : Maldoror, de vampire qu'il était souvent, se trouve à son tour vampirisé par « une vieille araignée de la grande espèce » : « Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre ». Pendant cette opération, qui se reproduit chaque nuit, Maldoror est réduit à l'impuissance : « moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars » (nous trouvons ici un prolongement de V,3), « je me sens paralysé dans la totalité de mon corps ».

Ce phénomène de paralysie provoqué par l'araignée reçoit différentes dénominations, plus ou moins scientifiques : « charme », « atonie encéphalique », « charme magnétique » pesant sur son « système cérébro-spinal », et la strophe va consister en une expli-

cation des causes de cette situation, à l'occasion d'un événement qui permet simultanément de faire retour en arrière, de mettre fin à la paralysie de Maldoror, et d'en donner le spectacle. Autrement dit, comme dans de nombreuses strophes déjà, nous avons affaire à un récit accompagné de discours, enchâssés dans un autre récit.

Le premier récit se résume à quelques éléments assez nets, outre la scène liée au coucher et au lever de Maldoror, et que nous avons présentée. Elément principal : l'araignée. Nous en apprenons qu'elle n'est autre que le produit d'une métamorphose par laquelle deux victimes de Maldoror se sont unies pour venir chaque nuit lui sucer la gorge : « Quelle impression la figure d'Elsseneur fait-elle dans ton imagination ? Tu l'as oublié ! Et ce Réginald, à la démarche fière, as-tu gravé ses traits dans ton cerveau fidèle ? Regarde-le caché dans les replis des rideaux... ». L'important dans cette histoire, bien sûr, c'est sa dimension morale, comme toujours — mais elle ne nous est pas délivrée sans une complexe mise en scène narrative que le texte nous offre comme une sorte de prime de plaisir (et, comme dans le masochisme, nous acceptons d'être tancés, en faisant le nécessaire pour supposer de l'avoir mérité — c'est au moins le calcul que paraît faire Lautréamont dans l'ensemble des *Chants*).

Chacune des deux victimes a donc d'abord été, autrefois, un ami de Maldoror : « Je vais te raconter — dit Elsseneur — un épisode de ta jeunesse, et te remettre dans le chemin de la mémoire... ». Amitié avons-nous dit, mais il s'agit bien plutôt d'amour : Réginald « t'aima beaucoup, fut le premier de nous deux auquel tu donnas ton amour », rappelle Elsseneur à Maldoror. Mais comme il est naturel avec Maldoror, un tel « amour » ne pouvait qu'être trahi, et Réginald l'éprouve durement, poignardé par lui pendant une scéance de natation. Réginald apparemment éliminé, Maldoror conçut « plus tard », « des remords dont l'existence devait être éphémère », ainsi que le lui rappelle Elsseneur, sa seconde victime : « tu résolus de racheter ta faute par le choix d'un autre ami, afin de la bénir et de l'honorer ». Cet ami, ce sera Elsseneur lui-même, également fasciné par un Maldoror qui ne ressemblait pas « aux marcassins de l'humanité », au cours d'une très belle scène évoquant le coup de foudre qui inaugura les « relations intimes » qu'Elsseneur disait désirer d'avoir avec Maldoror.

A son tour, il sera condamné à mort, entraîné pour cela par son bourreau « à la lisière d'un bois épais » — mais l'approche d'un troupeau lui permettra d'être sauvé, ne perdant dans l'affaire que sa main droite. Le récit à partir de ce point prend une dimension de conte médiéval : la trahison de Maldoror donne à Elsseneur « l'envie de rechercher la mort » sur les champs de bataille, en cavalier style Moyen Age. Comme il se doit, Elsseneur se retrouve bientôt face à face avec un autre cavalier qui finit par relever sa visière et n'est évidemment autre que Réginald : « Dans quelles circonstances nous nous retrouvions ! Mais ton nom ne fut pas prononcé ! Lui et moi, nous nous jurâmes une amitié éternelle ; mais, certes, différente des deux premières dans lesquelles tu avais été le principal acteur ».

Dans ce premier volet du récit, ce qui paraît être en jeu une nou-

velle fois, c'est la dénonciation des amitiés douteuses susceptibles de troubler les jeunes « adolescents » naïfs et facilement éblouis. Rien n'est épargné par Lautréamont pour souligner les deux pôles du contraste, entre un Maldoror voué au mal, agent de destruction inhumain, et des adolescents pleins d'une confiance solide dans la vertu, et encore animés par une foi primitive. Réginald, par exemple, ne manque pas de faire « une courte prière au Seigneur pour lui recommander son âme au moment où il se voit perdu » ; Elsseneur lui-même signale, au moment même où la séduction opère, « une tenace terreur » qui le saisit. « Pourquoi » — ajoute-t-il — « n'ai-je pas écouté ces avertissements de la conscience » ? D'ailleurs, le secours dû aux âmes pures n'a manqué ni à l'un ni à l'autre, puisqu'à la suite de leurs retrouvailles inattendues ils se trouvent métamorphosés en agents de la vengeance divine : « Un archange, descendu du ciel et messager du Seigneur, nous ordonna de nous changer en une araignée unique, et de venir chaque nuit te sucer la gorge, jusqu'à ce qu'un commandement venu d'en haut arrêta le cours du châtiment ».

Le mystère se trouve expliqué, allégorique épisode de la lutte entre le bien et le mal, assorti d'un apologue moralisateur sur la différence entre la véritable amitié et les amitiés trompeuses. Comme Satan, Maldoror est avant tout le Séducteur, qu'il convient de fuir. Le supplice de la sucion par l'araignée n'était donc que le châtiment infligé à Maldoror pour sa conduite. Il faut noter qu'il a lui-même consenti à cette punition — c'est au moins ce qu'il finira par comprendre, après avoir été remis par les « deux formes célestes » au fait de ses engagements : sa résolution de ne pas fermer les yeux et de lutter contre l'araignée est en effet « toujours détruite par l'inexplicable image de sa promesse fatale ». Elsseneur l'éclairera : « La promesse vague dont tu parlais, ce n'est pas à nous que tu la fis, mais bien à l'Etre qui est plus fort que toi : tu comprenais toi-même qu'il valait mieux te soumettre à ce décret irrévocable ».

Le Mal a donc pu s'exercer, mais comme toujours il est puni, soit par les persécutions de la conscience, soit par la vengeance divine intervenant sous une autre forme. Le moment du récit coïncide ici avec la levée de la pénitence, si douloureuse qu'elle fait désirer la mort, mais dont même la disparition n'efface pas les effets : à nouveau capable de se lever, Maldoror « attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé ».

Il n'est pas indifférent que ce soit sur une telle scène que se termine la partie « poétique » des *Chants* : triomphe de Dieu, punition du mal, apothéose de la vertu, mais aussi possibilité du pardon. L'apologue met fin au cauchemar en ramenant l'ordre moral avec le jour. Cependant, si la plus grande partie de la strophe joue le jeu du conte moralisant sans autre distanciation, tout le début reste marqué par les pratiques déconstructrices que nous avons vues à l'œuvre dans de nombreux passages des strophes précédentes du cinquième chant. Outre l'introduction d'éléments ostensiblement stéréotypés que nous avons déjà signalés, outre l'utilisation d'un vocabulaire scientifique qui permet de faire osciller le cauchemar de

Maldoror entre deux régimes de langage radicalement incompatibles dans le cadre standard de la fiction, les premières pages sont plus particulièrement chargées de la mise en relief des processus d'écriture eux-mêmes. Ainsi l'araignée échappe-t-elle d'emblée à la typologie fantastique, par une remarque à la fois littéraire et « scientifique » : « Vu sa conformation d'insecte, elle ne peut pas faire moins, si elle prétend augmenter de brillantes personnifications les trésors de la littérature, que d'attribuer des mandibules au bruissement ».

Maldoror, réfléchissant sur la conduite de l'araignée, envisage deux explications, qu'il rejette en un mouvement impossible chez un héros romantique, puisqu'il est rationnel : « Ces deux hypothèses, sujettes à caution, ne sont pas capables de soutenir un sérieux examen ». L'effet de blocage du pathos apparemment inévitable avec un tel sujet, digne de Poe, indique assez que nous sommes ici encore dans un texte dont la stratégie n'est pas une simple entreprise d'écrivain cherchant le spectacle pour lui-même : une pensée anime cette démarche auto-destructrice, ce mouvement contradictoire d'un récit qui ne progresse jamais dans l'horreur sans l'accompagner des instruments qui permettent de la désamorcer en en comprenant les fins. Comme tout auteur de parabole ou d'apologue, Lautréamont ne met pas l'accent sur le récit pour le récit lui-même ; l'« histoire » n'est pas son souci majeur. L'essentiel de son propos reste l'issue morale qu'il veut ouvrir au lecteur qu'il suppose à la fois corrompu et suffisamment logique pour comprendre dans quels détours on le conduit.

Pareil au Maldoror mis en pénitence, le lecteur doit en passer par le douloureux purgatoire d'un texte qui n'espère que dans la guérison par l'excès et la frustration, produite par exemple par l'intervention du narrateur dans le déroulement de l'action, pour dire : « Nous ne sommes plus dans la narration » (...) « Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel, quant à ce qui regarde la tarentule, et, quoique l'on pourrait mettre un point d'exclamation à la fin de chaque phrase, ce n'est peut-être pas une raison pour s'en dispenser » !

Lautréamont se joue d'un certain régime de l'écriture et de la lecture, qu'il maîtrise et méprise à la fois. Ses admonestations au lecteur, insistant, comme à plusieurs reprises déjà dans les strophes précédentes, sur le caractère de « réalité » du récit, ont évidemment pour effet — et pour but — de suprendre le contrat passé entre auteur et consommateur, ce dernier n'étant habitué qu'à prêter sa « crédulité » et non pas — ce que voudrait Lautréamont — sa « confiance ». Cette dernière, on s'en souvient, « discute légalement les mystères poétiques », et refuse donc de se laisser prendre au leurre aliénant de la fiction. C'est bien l'exhibition de ce leurre que Lautréamont veut utiliser comme arme anti-fiction quand il écrit : « Si vous ne voulez pas perdre une parole de ce qu'elle (l'araignée) va dire, faites abstraction des occupations étrangères qui obstruent le portique de votre esprit, et soyez, au moins, reconnaissant de l'intérêt que je vous porte, en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales qui me paraissent dignes d'exciter une véritable attention de votre part ; car, qui m'empêcherait de garder, pour moi seul, les événements que je raconte » !

Dans cette menace de retrait du leurre, qui supprimerait du coup la prime de plaisir, nous saisissons la profonde intuition de Lautréamont sur l'essence libidinale de l'opération de lecture. Et c'est cette réalité incontournable du contrat de fiction qu'il s'attache à récupérer, à détourner aux fins d'une moralisation qui ne se dit pas mais veut se faire entendre. Les *Chants* ne sont pas une bouteille à la mer : leurs destinataires sont codés dans le texte qui leur est adressé, à la fois comme groupe sociologique (les lecteurs post-romantiques), type moral (lecteurs avides de « rébus défendus » comme diront les *Poésies*), et type intellectuel (c'est à notre intelligence que le discours moral adresse toujours ses appels).

Nous trouvons bien sûr dans les *Poésies* la formulation abstraite de cette stratégie, mais devenue plus étroite en même temps que plus logique : des *Chants* aux *Poésies*, ce que la stratégie abandonne, c'est le leurre, c'est la fiction elle-même. Alors nous comprenons que Maldoror n'était au fond que la fiction d'une fiction, et que dans la béance entr'ouverte par ce dédoublement, c'est tout l'espace de la philosophie, de la morale et de la théorie de la littérature qui a pu librement s'éployer en constituant un texte au dialogisme irréductible, nébuleuse brutalement contractée en un ordre nouveau dans les *Poésies*, qui énonceront les règles toutes neuves d'un discours qui aura cru laisser le dix-neuvième siècle derrière soi.

— VII —
Ceci n'est pas un roman

Le cinquième chant avait mis en place peu à peu le champ mouvant des contradictions d'une entreprise qui s'était donné la contradiction même pour sujet et pour méthode. Contradictions de l'âme humaine, rejetée sans terme possible du mal au bien et de Dieu au Diable ; contradictions dans la méthode, qui joue le mal pour faire advenir le bien, qui joue la fiction pour que prenne forme une « science » de l'écriture. A travers la caricature, le comique dissimulé du style, des exigences s'étaient fait jour, mais en se neutralisant les unes les autres : nécessité de construire une systématique morale, nécessité d'élaborer une stylistique, nécessité d'une pénétration de la sphère morale par la science. Nous avons vu, dans le cinquième chant plus particulièrement, à quelles complications la multiplicité d'objectifs simultanés peut mener la fiction, sans cesse retournée contre elle-même. Il est difficile alors de juger chaque strophe pour en apprécier ce qui serait sa réussite ou son échec. Sans doute, si l'on s'en rapporte à l'accueil de la postérité, Ducasse a-t-il trop présumé des capacités dialectiques de ses lecteurs, puisque tous n'ont pas su apporter à la lecture le « sang-froid », la « logique rigoureuse » ni la « tension d'esprit » qu'il en demandait. En voulant faire une « poésie » qui parle à la fois à l'imaginaire et à la raison, au cœur et à l'esprit, au lecteur et à l'écrivain en nous, Ducasse n'a réussi qu'à désorienter ses lecteurs, qui ne savent lire que sur un seul plan à la fois.

Nous avons vu quel travail d'analyse exige chaque strophe si l'on veut en saisir tous les mouvements sans ignorer la logique qui les articule, là où ils ne paraissent que juxtaposés. En particulier, le rapport du noyau de fiction au noyau moral de chaque strophe nous a paru souvent tortueusement posé encore que toujours retraçable. En abordant le sixième chant, Ducasse ne renonce pas tout à fait à cette écriture en partie double (comme une comptabilité qui dresserait au fur et à mesure l'inventaire de nos illusions et de nos passions), mais il cherchera à améliorer la formule, sans cependant abandonner tout à fait le principe du mélange. L'extrapolation mo-

rale va désormais se faire plus discrète, tandis que les réflexions sur l'art poétique vont se multiplier, assez soigneusement distinguées des épisodes purement narratifs. Tout se passe comme si le dépli des enjeux stratégiques allait permettre une séparation plus nette des composantes entrant dans l'élaboration du texte.

Le prologue du sixième chant par exemple va recueillir surtout les énoncés portant sur l'art poétique, les problèmes d'écriture, les méditations rétrospectives sur le premier volet de l'œuvre. La suite — où nous n'aurons plus des strophes alignées les unes à la suite des autres de manière arbitraire, mais des « chapitres », numérotés, et liés au niveau de la trame fictionnelle — la suite sera largement dominée par l'exercice de la narration en tant que telle, non sans quelques infractions d'importance. Enfin, puisqu'il n'y aura plus eu de place dans ce dernier chant que pour la narration et la rhétorique, la morale, déplacée, se réfugiera tout entière dans un texte tout différent où elle pourra réordonner selon ses propres exigences tout ce qui ne lui laissait auparavant qu'un très empirique et très hermétique mot de la fin : les *Poésies*.

Le sixième chant s'ouvre donc, comme toujours, par un prologue. Ou plus exactement par un double prologue, dont une partie est qualifiée de « préface » et l'autre, sans dénomination précise, s'attache moins que la *Préface* à des considérations générales et s'attarde au contraire sur le « héros ». Dans la préface, c'est Lautréamont qui parle, en tant qu'auteur, mais il est difficile de ne pas percevoir dans sa voix des résonnances qui font de lui le porte-parole d'un certain nombre d'idées de Ducasse. La seconde partie de ce prologue nous parvient d'un lieu d'énonciation beaucoup moins net : s'agit-il de Ducasse, de Lautréamont ou de Maldoror lui-même ? La question est d'avance récusée lorsque la voix anonyme et multiforme nous avertit que ce « sentiment de remarquable stupéfaction » qui est le nôtre, il a « mis tous [ses] efforts pour le produire ». Les enjeux s'éclaircissent, mais il faut encore brouiller les cartes.

Ce qui nous intéressera d'abord dans la *Préface*, c'est le retour qu'elle effectue sur les « cinq premiers récits » qui sont nettement classés au passé. Lautréamont ne manque pas d'établir le parallèle entre ce qui a déjà été accompli et ce qu'il entreprend maintenant : « Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles ; ils étaient le frontispice de son ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future ».

Si nous entendons « explication » au sens de « développement », le rapport des cinq premiers chants à ce qui va les suivre sera le rapport d'une pratique à une théorie : nous avons d'abord eu l'expérimentation, la « production », et nous aurons désormais ce qui d'habitude les précède : une théorie, une doctrine, un art poétique. N'est-ce pas dire de manière profonde que les *Chants* ont été avant tout une recherche, une aventure, une exploration empirique dans plusieurs directions à la fois, et que ce dont il s'agit à présent, c'est d'en tirer la leçon, d'en rassembler les conclusions pour repartir d'une plume plus ferme sur un terrain plus sûr ? La structure que nous avons mise au jour dans la plupart des strophes soutiendrait

donc de la même manière l'ensemble de l'œuvre : la fiction s'accompagnait toujours d'une « morale » qui en tirait la leçon en termes, fréquemment, de maximes éthiques. Ce que nous aurions alors maintenant, devant nous, et prenant forme peu à peu, ce ne serait rien d'autre que la morale de la fiction en général : « ... mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée » ; « ... mon intention est d'entreprendre, désormais, la partie analytique ».

Rappelons-nous ce que veut dire le mot « analytique » pour Lautrémont, quand il transpose pour ses propres fins les principes d'épistémologie partagés par toute son époque : il implique avant tout l'introduction de la science et celle du réel dans les processus de la narration. En conséquence, la partie « synthétique », ce ne pouvait être que la fiction en tant que telle, les trucs d'écriture, le fantastique, l'horreur. Ou, pour résumer, si la synthèse, c'est le travail du leurre dans l'imaginaire, l'« analyse » en revanche, ce sera avant tout la positivité de la raison. Au satanisme « poétique » des premiers chants s'opposera le « réalisme » du dernier. Après le lyrisme épique du mal, le roman. Examinons de plus près ce que Lautréamont nous dit des caractéristiques qu'il reconnaît à chaque versant.

Quand il nous dit pour commerncer : « ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations (...) et des gloussements sonores... », Lautréamont ne laisse pas de doute sur la nature de ses *Chants* tels qu'il les perçoit *a posteriori* : quelque peu enfantins, et comptant un peu trop sur le pathos (« exclamations », « gloussement »). Nous retrouvons dans les *Poésies* cet « élève de quatrième », que des professeurs pervers obligent à traduire en vers latins du Musset — archétype de l'aberration post-romantique pour Ducasse, mais dès cette « préface » le thème aura été ébauché. Comme il le dira dans une lettre, c'est bel et bien un « reniement » du passé qui est en cours — mais ce reniement, s'il porte sur la méthode littéraire, ne touche en rien le fond de l'entreprise et ses objectifs ultimes : « Prétendriez-vous donc que, parce que j'aurais insulté, comme en me jouant, l'homme, le Créateur et moi-même, dans mes explicables hyperboles, ma mission fût complète ? Non... », « Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut : il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite ».

Le roman, nous l'avons dit, c'est le réalisme, c'est l'abandon de l'hyperbole et du pathos pour Lautréamont ; d'une certaine manière, c'est la science : « il est préférable de prouver par des faits les propositions qu'on avance », disait-il en critiquant les strophes à « gloussements sonores », faciles à rendre « aussi grotesques qu'on serait capable de l'imaginer ». Lautréamont développe d'ailleurs ce parallélisme tout au long : ses précédents personnages, ceux qu'il avait appelés des « idéaux », n'étaient que des « anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire ; des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur » ou « des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire » — c'est en tout cas ce que ses personnages ne seront plus, et sans doute l'al-

lusion aux « cauchemars » concerne-t-elle avant tout Maldoror lui-même. Ainsi, il n'est donc pas encore question en ce point d'abandonner le champ d'expériences que représente la fiction : il ne s'agit que de la démythifier, en lui insufflant ces caractères qui la rendent vraie : « Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales ; et puis des sentiments ! »

Remarquons bien en effet que la « réalité » telle que le nouveau romancier se la représente reste analytique : on ne saurait par exemple confondre simplement le corps et l'esprit ; aussi rencontrera-t-on, nous dit-il, « là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair ».

Mais comment comprendre l'excès que comporte la proclamation quasi naturaliste de Lautréamont ? S'agit-il pour lui de s'annoncer désormais comme disciple des auteurs de *Thérèse Raquin* ou de *Germinie Lacerteux* — qui venaient d'avoir un certain succès ? Certainement pas, malgré la réflexion que de tels exemples ont peut-être suscités, car comme à de nombreuses reprises déjà dans les chants précédents, il ne peut s'agir que de porter l'attention sur l'essence paradoxale du travail de la fiction quand elle se donne pour objet le réel. Elle n'y est au mieux qu'asymptote — et nous avons vu une fois Maldoror regretter « l'opacité curieuse à plus d'un titre » de la feuille de papier qui à la fois l'unit au lecteur qui est l'objet de son désir, pour s'y comprendre peut-être, et pour montrer que (si l'on reprend les mots de Lacan) le réel, c'est l'impossible. Et la fiction, l'écriture (le symbolique) ne sont que par cette impossibilité qu'en retour elles constituent.

Ainsi peut-on considérer que tout ce qui apparaît comme moire à cette surface tressée de mots oscille sans fin comme entre signifiant et signifié, entre chaos de signes et monde imaginaire. Aussi Lautréamont peut-il dire à un moment que son livre attaque « l'homme, le Créateur et (lui)-même » et dire le moment suivant que « désormais les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut ». Curieux paradoxe, à la limite de l'oxymore, qui fait de l'homme, du Créateur, et de l'auteur des « entités vagues », mais des personnages de roman « des êtres doués d'une énergique vie qui [...] poseront prosaïquement [...] devant votre visage ». Chaque moment de la fiction est donc marqué de sa dénégation et ne peut jamais se soutenir dans un rôle définitif. Peut-être est-ce par le malaise qui apparaît ainsi que Lautréamont peut espérer ramener son lecteur à un sens plus aigu des logiques différentes à l'œuvre dans l'écriture et dans le mode réel, en jouant à les confondre ? Toujours est-il que, qualifiant lui-même sa préface d'« hybride », il insiste pour nous prévenir de ce que « ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire ».

Quoiqu'il en soit, l'objectif déclaré reste métaphysique et moral. Lautréamont-Maldoror, transposant le dilemme du réalisme à cette

sphère, lui donne également une dimension analytique : « Il faut, je le sais, étayer d'un grand nombre de preuves l'argumentation qui se trouve comprise dans mon théorème » — nous retrouvons à propos de la maxime, dans les *Poésies*, cette idée de la possibilité d'une transitivité du vrai à la faveur du développement logique que comporte une maxime, assimilée à un théorème. Ces « preuves » de la nature morale perverse de l'homme ne seront autres que les récits de ses actions : « racontant ce que j'aurai vu, il ne me sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de (...) justifier [mes] amères accusations contre l'humanité », « et contre la Providence ».

Le roman paraît donc alors le seul moyen d'échapper aux reproches que valent à l'auteur ses accusations, puisque le roman, c'est la réalité. Nul doute que Lautréamont croie voir là (mais est-ce le cas de Ducasse ?) un aménagement majeur à la méthodologie qu'il avait faite sienne en se lançant dans l'entreprise d'écrire ses *Chants*, sans pour autant, nous l'avons vu, renoncer aux conceptions spéculaires et cathartiques qui la justifient. Désormais, le système qu'il a fait sien se trouve à tel point transformé qu'il en devient théorie nouvelle et autonome, susceptible de susciter à son tour des applications : « Espérant voir promptement, un jour ou l'autre la consécration de mes théories acceptées par telle ou telle forme littéraire, je crois enfin avoir trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman » !

Encore faut-il entendre ceci sans négliger les limites assignées : « Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages ; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire ». Trente pages, c'est en effet la dimension approximative du sixième chant, avec son découpage en huit brefs chapitres. Mais ce premier « roman » paraît bien avoir été sans postérité. Y en eut-il d'autres, et qui auraient disparu ? Au bout du premier, Ducasse aurait-il été incapable de poursuivre ? Ou bien ce roman lui a-t-il suffi pour le confirmer dans sa conviction croissante de la fausseté radicale de toute cette littérature, poésie et roman, qui « ne chante le mal que pour faire désirer le bien » ? Comme il le dit ailleurs, « la transition se perd ».

Nos assurances, quelque réponse que nous donnions à ces questions, ne sauraient être que fragiles, puisque rien ne nous permet de croire une « voix » plutôt qu'une autre. Et en effet, si nous avons pu faire l'ellipse du problème concernant le sujet de l'énonciation de la préface en décidant d'y entendre le discours de Lautréamont-Ducasse, la dernière phrase peut nous troubler : « ... ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse ». C'était donc Maldoror qui parlait ? Mais comment savoir ? Et puisque la série de romans promise s'est interrompue après le premier, peut-être nous est-il vraiment et définitivement impossible de « comprendre » ce que la préface voulait dire. Inversement, rien ne nous empêche d'essayer de comprendre malgré tout, en prenant le texte pour le questionner sur ses partages, ses lignes de force, ses polarités, ses horizons — en un mot : reconstruire sa stratégie jusque dans ses méandres.

C'est un tel méandre qui détourne d'ailleurs tout à coup notre attention déjà parée pour le roman : il nous faut d'abord passer par une sorte de sous-préface, parenthèse ou pas, qui paraît avoir pour but de ramener graduellement le texte des hautes sphères de la spéculation métaphysico-scientifique, au sujet plus immédiat que le roman va nous offrir. Des grands principes et des axiomes, nous passons aux contingences d'un récit particulier : éclaircissements préalables sur la nature du héros, indications d'ensemble sur le style. C'est, autrement dit, le retour à Maldoror. Brève transition : avec ce sixième chant commence, dit l'auteur « la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire. Dramatiques épisodes d'une implacable utilité ».

L'accent mis sur la valeur pédagogique de l'entreprise ne fait que confirmer la continuité qui lie ce chant au précédent ; mais le fait de parler de « poèmes » tend au contraire à obscurcir toute la question. Il devait s'agir d'une série de « romans » et nous voilà ramenés à la poésie, comme avant. Bien sûr, dans la « préface », il nous était dit que, si les héros devaient poser devant nous « prosaïquement », « l'effet », lui, devait en être « très poétique ». Mais déjà s'installe un malaise qui s'accentuerait très fortement si nous en venions aux *Poésies*, qui, malgré leur titre, seront qualifiées de « prosaïques morceaux ». Ainsi la situation sera-t-elle renversée : ce qui est annoncé comme prosaïque sera poétique, et réciproquement. Ce malaise — « sentiment de remarquable stupéfaction » — ne nous quittera certes pas de sitôt, puisqu'il semble bien que Ducasse ait « fait tous [ses] efforts pour le produire », comme il était dit un peu plus haut. La question s'éclaircira d'ailleurs partiellement pour ce qui sera du rapport entre le titre et la nature des *Poésies*, mais nous resterons sur ce mystère quant au dernier chant : est-il déjà un « roman », de ceux qu'annonce la préface, ou bien n'est-il que la suite de ce que nous avons déjà lu, la préface n'étant là que comme une sorte de motif publicitaire, pour vanter non ce qu'on va lire, mais autre chose, et qui en sortira ?

Déguisements

Le texte paraît répondre par lui-même au dilemme, sans exactement le résoudre : ce que nous allons lire est bien de la prose prosaïque, réaliste, naturaliste, sans effets fantastiques causés par Dieu ou son ennemi. Nous serons dans le seul monde possible qui ait quelque rapport avec le nôtre : univers concret du Paris de 1870, dont nous aurons à connaître surtout la rive droite — ce qui, d'ailleurs, en dit long sur les choix idéologiques de Ducasse. Ce faisant, Maldoror s'humanise, au moins dans les formes, puisqu'il élit les villes pour résidence nouvelle : « ... il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines, persuadé que parmi tant de victimes toutes préparées, ses passions diverses trouveraient amplement de quoi se satisfaire ». Maldoror reste, quant à lui, dominé par « le minotaure de ses instincts pervers ». Fidèle à lui-même, s'il émigre vers les villes, ce n'est pas sous le coup d'une passion quelconque, mais après

s'être aperçu « qu'il transgressait les règles de la logique » « en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles ».

Passion du mal d'un côté, logique rigoureuse de l'autre — le caractère est resté le même. Ce qui change, ce n'est donc pas Maldoror, mais le décor. D'abord, il n'est plus question qu'il se fasse poursuivre par les « légions célestes », ni qu'il devienne dragon pour combattre l'espérance — et encore moins qu'il se mette à escalader le ciel pour détrôner Dieu. Le voilà réduit au simple statut d'ennemi public numéro un, recherché « avec persévérance » par la police, « ce bouclier de la civilisation ». Bien sûr, il lui échappe, mais grâce à son « suprême chic », et non par une lutte titanesque.

Le seul reste de cette ère des grands monstres que nous avons connue dans les chants précédents, fait d'ailleurs plutôt figure de symbole, en renversant l'ordre des dimensions : nous ne sommes plus dans la sphère du grandiose, du cosmique, quand nous apprenons : « N'avez-vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris ? Il n'y a que celui-là : c'était Maldoror » ! Réduit au rang de l'insecte, Maldoror n'a pas l'avantage de la hideur du pou, qui lui avait mérité un hymne dans le premier chant. Nous en sommes moins aux grandes métamorphoses du début, chargées de signification éthique, qu'à l'apothéose du costume tel que le roman-feuilleton a pu l'utiliser sans réserve pour ses coups de théâtre. Et c'est bien là le paradigme où Ducasse inscrit délibérément Maldoror désormais, en vantant ses « déguisements supérieurs », son ubiquité (« Aujourd'hui il est à Madrid ; demain il sera à Saint-Petersbourg ; hier il se trouvait à Pékin ») et ses exploits de « poétique Rocambole ». De l'Apocalypse au roman-feuilleton, le chemin parcouru est impressionnant.

L'auteur n'oublie pas cependant la logique profonde qui reste la sienne à travers les concessions au nouveau goût littéraire : jugeant les métamorphoses de Maldoror, il a ce mot : « Déguisements supérieurs, si je parle en artiste ! Accoutrements d'un effet réellement médiocre, quand je songe à la morale ». Est-ce une auto-critique ? Lautréamont aurait-il perçu lui-même que ses créature frapperaient bien plutôt l'« artiste » en nous que la créature morale ? Ou bien le jugement ne porte-t-il que sur la nature du personnage, non sur son créateur ? Les rapports entre eux ont toujours été obscurs et complexes. Ici à nouveau, l'ambiguïté se fait jour, et tout à coup l'on ne sait plus du tout qui parle quand le texte dit : « depuis les jours de ma naissance, où je vivais avec les premiers aïeuls de notre race, etc. ». La fusion de Lautréamont et de Maldoror paraît complète quand la « voix » qui narre évoque les ravages, le « carnage », la « guerre civile » que celui qui parle se vante de provoquer (on pense à la strophe des pédérastes à nouveau), ou quand cette évocation débouche sans aucune transition sur une question de style : « Pour le ratissage de mes phrases, j'emploierai forcément la méthode naturelle, en rétrogradant jusque chez les sauvages, afin qu'ils me donnent des leçons ».

Lautréamont parlait, plus haut dans les *Chants*, du regret que lui donnait « le développement excessivement rapide de (ses) phrases »

— c'est ici pour nous l'occasion de faire de même. Il arrive qu'en l'absence de mise au point systématique, nous en soyons réduits à conjecturer les articulations d'une logique sous-jacente, dont tout nous a prouvé jusqu'ici qu'elle existe, mais qui se dérobe parfois, comme dans le cas présent. Cela n'est certes pas assez pour soupçonner Ducasse de confusion mentale ou de schizophrénie : il faut voir là bien plutôt un rappel quant à la nature profondément ambitieuse des buts et de la stratégie du texte que nous lisons. Comme si Ducasse, conscient de ce que la mention du mot « roman » peut apporter d'obscurcissement à l'intelligence (il le démontrera plus loin), avait voulu opacifier d'autant les préliminaires, afin que notre attention reste en éveil.

La tâche qu'il s'est assignée est sans aucun doute beaucoup plus difficile à accomplir quand il se donne pour moyen de lutte ce qui a une telle prise sur les lecteurs, que lorsqu'il s'attaquait à l'épopée de style byronien, dont tout le monde pouvait comprendre quelles allusions y étaient faites et quels trucs déconstructifs lui étaient appliqués. Le poème byronien était à cette époque depuis longtemps déjà sorti de l'idéologie pour n'être plus que forme dans l'histoire ; le roman, au contraire, est la forme même par laquelle les lecteurs du temps cherchent à modéliser leur ancrage dans leur réel. S'attaquer au roman, c'est s'attaquer au noyau le plus vif des forces jugées par Ducasse aliénantes. Nul doute que ce soit précisément pour cela qu'il a décidé d'y transporter ses machines.

L'apparente facilité du roman, Ducasse le sait, est en fait ce qui touche au plus profond. Par conséquent, en se mettant à écrire comme un romancier, sa lutte entre dans une phase plus dure : « M'emparant d'un style que quelques-uns trouveront naïf (quand il est si profond), je le ferai servir à interpréter des idées qui, malheureusement, ne paraîtront peut-être pas grandioses » ! En devenant romancier, Ducasse change donc de tactique, mais nullement de stratégie. Le « style », pour lui, ne saurait jamais être que d'emprunt : détournement, retournement. Ce qui montre à quel point sa liberté et sa maîtrise ont pu aller, dans le sens d'une libération des stéréotypes, d'une rupture des identifications, d'une subversion des réseaux de l'imaginaire. Nul n'est moins que Ducasse fétichiste de l'écriture. Et sans doute est-ce pour cela qu'il peut s'annoncer comme disciple des sauvages dans le domaine du style : « Gentlemen simples et majestueux, leur bouche gracieuse ennoblit tout ce qui découle de leurs lèvres tatouées » — mais c'est aussi une préfiguration de la critique du style qui prendra toute sa force dans les *Poésies* pour condamner précisément ce qui n'est pas naturel, ce qui « ne raisonne pas comme l'enfant ». Ducasse se présentera donc comme une sorte de Huron de l'écriture, convaincu que « la simple raison » est universelle, et que le reste est mystification (« Faut-il que j'écrive en vers pour me séparer des autres hommes ? Que la charité prononce », diront les *Poésies*).

Simplicité, sincérité, absence de pose — tel paraît bien être l'idéal en formation qui travaille les *Chants* dans le mouvement difficile qui cherche à faire déboucher sur un programme positif leur négativité anti-romantique, puis anti-romanesque. Sous la caricature, ce

qui cherche à percer, c'est un certain retour au sérieux, sans phrases ni morosité — « Mais, sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard ». Ainsi se prolonge la condamnation du rire déjà rencontrée ; et cette condamnation se fait sur un terrain moral, parce que le rire témoigne de mépris, d'une illusion de supériorité. Aussi, rappelons-nous, lui faut-il pour être efficace et vrai, pour devenir une arme dialectique authentique, un accompagnement d'« humidité ». Autre manière de dire qu'il ne faut pas voir « un seul côté des choses », mais toujours balancer les points de vue, lire sur au moins deux plans, faire jouer les voix, les discours, les styles, mettre en mouvement le grand flux de la langue et des lettres pour y dissoudre les intérêts mesquins (« l'orgueil », dénoncé dans les *Poésies*, « l'égoïsme », le « rire » méchant et bête), ainsi que les fantasmes de l'homme aliéné de 1870. La suite du sixième et dernier chant ne pourra donc être qu'une auto-destruction de l'épopée satanique byronienne, au profit du surgissement dialectique d'un idéal de logique, de raison et d'humanité.

En abordant le texte même du sixième chant, les grandes lignes de la stratégie que nous avons cru déceler au travers de manifestations discursives d'une voix qui n'est pas sans liens, encore que fort complexes, avec l'« auteur », ces grandes lignes perdent de leur netteté. D'abord parce qu'il n'est pas tout à fait vrai que nous serons désormais dans le « roman » : il sera encore question de « strophes » ; le rapport du narrateur à sa narration pourra difficilement être rapporté à un quelconque archétype ; le « réalisme » proclamé sera fortement battu en brèche par de puissantes injections de merveilleux ; les solutions des énigmes seront encore plus obscures que ces énigmes elles-mêmes, etc. Ensuite parce que la perspective morale, en dépit d'aperçus, d'allusions, d'incidentes dispersées, sera loin de faire le poids devant la force du spectacle lui-même.

Enfin, il nous faudra noter la présence d'un processus d'accélération de la narration qui coïncide avec un retour (partiel) au fantastique : alors que le début du « roman » paraît donner des gages au genre, la fin accumule à plaisir les événements, comme pour se débarrasser au plus vite de ce qu'un programme pré-établi tenait en réserve. Peut-être faudra-t-il voir là une dimension nouvelle de la lutte de Ducasse contre la « littérature » puisqu'il s'agira d'un véritable et raisonné sabotage de ce qui fait le charme — au sens « hypnotique » du mot — des récits. Peut-être aussi pourrons-nous y voir une impatience croissante, engendrée par le désir d'en finir une bonne fois avec une dialectique à laquelle Ducasse ne croit plus. Après avoir saboté la mécanique littéraire, les *Chants* finiront donc par un radical sabordage.

Dans un premier temps, essayons donc de marquer comment Lautréamont met en application les règles du « roman ». Notons tout d'abord que, de même qu'il était apparu impossible de réduire les stuctures de chaque strophe de tous les chants précédents à un modèle unique, il est impossible ici de traiter les huit chapitres de ce dernier chant comme si une même formule en informait la production. Ce serait là, tout au contraire, méconnaître l'essence même de

la démarche ducassienne qui fait du travail de la contradiction le ressort de sa liquidation de la littérature. En ce sens, nous devrons avant tout souligner l'effet d'humour suscité par la dérive des procédés romanesques, incessamment bousculés par des vagues textuelles appartenant à des projets différents. Un rythme souterrain, différent de celui du développement de l'« intrigue » en tant que telle, fait de ce dernier chant un équivalent de l'Art de la fugue. Polylogue scriptural, dont les diverses « voix » dominent tour à tour la partition, sur un tempo qui va s'accélérant toujours.

Nous pourrons ainsi reconnaître une strate qui serait celle du pur récit, consacrée au simple développement d'une intrigue dont elle ne marque que les transformations essentielles en repérant les interactions entre les acteurs. Une autre voix, largement fondue à la première, serait celle qui met en place le décor et qualifie les acteurs en les décrivant. Elle se distingue de celle qui précède du simple fait qu'elle apparaît volontairement citationnelle, référant, au-delà des nécessités du récit, à des codes immédiatement identifiables (roman oir, roman gothique, etc.). Une troisième voix peut être distinguée lorsque le narrateur, sortant de son rôle traditionnel, se mêle de juger ses personnages ou de commenter la fabrique du texte en tant que telle. L'effet est alors très voisin de celui qu'avait inauguré Sterne ou de celui qu'obtiendra Gide dans un texte comme les *Faux-Monnayeurs* ; la tonalité de l'humour ainsi obtenu est très proche alors de ce que nous trouvons parfois chez ce continuateur inattendu de Lautréamont.

Quatrième voix, assez semblable encore à celle du « journal » d'Edouard dans le même roman : la foi de Ducasse lui-même (?) dans son nouveau rôle de romancier, en train, au fur et à mesure du déroulement de son texte, d'expliciter les règles et les trucs de sa nouvelle discipline. Art poétique, en quelque sorte, dont tout le contexte fait l'équivalent sommaire de ce que l'on pouvait trouver dans *Jérôme Pâturot à la recherche d'une position sociale*. Cinquième « voix » ensuite, celle de la science qui intervient dans ce « roman » de manière quelque peu différente de ce que nous avions rencontré dans les chants précédents. Il s'agissait alors d'intervenir dans une dialectique qui devait aboutir à remettre en question le « naturel » du style romantique, en s'attaquant à sa rhétorique, à ses codes métaphoriques, etc. Ici, encore que l'objectif reste certainement le même, l'effet produit est avant tout générateur d'humour.

La rhétorique narrative ne parvient pas — ce que faisait parfois la rhétorique « poétique » — à s'assimiler les fragments de discours scientifiques constamment rapportés, et qui finissent par se substituer presque totalement à la logique strictement narrative. Les dernières scènes du dernier « chapitre » représentent en fait l'aboutissement d'une géométrisation à peu près totale de la narration, le vocabulaire de la mécanique portant tout le poids de la vraisemblance. La mimésis romanesque s'absorbe pour de bon dans un discours qui lui paraissait irréductible. Ainsi s'annonce déjà ce que les *Poésies* mettront en maximes : « la poésie est la géométrie par excellence ».

Sixième voix enfin, celle de la morale. Après avoir tressé la trame réelle des *Chants*, cette voix se fait entendre à nouveau dans ce qui

est devenu un « roman ». L'humour de ce qui est en fait un anti-roman ne fait que dissimuler sous une apparente incohérence une ligne morale qui, elle, est demeurée d'une remarquable stabilité à travers tout le livre, qui n'était peut-être fait (c'est ce que nous avons voulu montrer) que pour aboutir à ce triomphe. Triomphe du discours moral, dégagé des leurres de la fiction, et demeurant en place après que tout ait été consommé de la ruine de la littérature. Ecroulement qui trouve sa métaphore dans celui du château présent dans le dernier « chapitre ». Ainsi ne demeureront plus, scories d'une expérience alchimique qui visait la transmutation de la littérature, que la voix de la science et celle de la morale, désormais en place pour tenter l'alliage de leurs deux discours. Nouvelle expérience, qui aura nom : *Poésies*.

Si nous examinons d'abord les composantes de la strate narrative, nous observerons que, sur ce plan, l'ambition romanesque affichée par Ducasse paraît en effet trouver sa réalisation. Au moins dans les cinq premiers chapitres. Mais il faut nuancer, dès que l'on entre dans le détail. Ainsi, les trois premiers chapitres ne mettent-ils en scène que des personnages présentés de manière orthodoxe : Maldoror, dépeint comme une sorte de rôdeur aux intentions louches ; Mervyn, jeune proie dont il paraît s'agir d'étudier la psychologie dans une situation qui, à tout prendre, n'a rien que d'assez ordinaire ; les parents de celui-ci, ainsi que leurs autres enfants, famille médiocrement exceptionnelle. Ces trois chapitres sont assumés par un narrateur omniscient, fort classique si l'on excepte certains traits dont nous reparlerons plus loin.

Le quatrième chapitre forme avec ce début un important contraste, puisque ce n'est plus le narrateur qui parle, mais le héros lui-même, Maldoror. Le cinquième chapitre est à son tour construit sur une formule différente, puisqu'un nouveau personnage y est introduit, dont le récit enchâssé occupe presque toute la narration. Dès le sixième chapitre, le roman réaliste est délaissé, au profit d'un retour en force du fantastique, grâce à l'intervention du Créateur, l'apparition de l'archange-crabe tourteau, la métamorphose de Maldoror en cygne noir. Le septième chapitre effectue, lui, un retour au récit quasi-naturaliste, mais c'est pour mieux laisser la place, dans le huitième et dernier chapitre, à un feu d'artifice d'événements arbitraires, où l'on voit apparaître une (symbolique) queue de poisson ailée, une poutre animée, un coq pythonisse, et le Tout-Puissant lui-même déguisé en rhinocéros.

Tout compte fait, s'il est quelque chose qui justifie de voir dans cette série de récits une certaine continuité qui puisse lui mériter le nom de roman, ce n'est que la suite d'énigmes présentes à la fin de chaque chapitre qui est à même de le faire. Il s'agit là, en fait, du seul trait qui distingue les « chapitres » des « strophes » dont étaient composés les chants précédents. Il est clair que pour Ducasse, la notion du roman se ramène au seul principe de l'enchaînement des épisodes. Mais on voit bien alors qu'il fait tout pour, simultanément, mettre en avant sa connaissance (et sa maîtrise) du principe, et en démontrer l'insignifiance. Décalage dont il faudra trouver la raison, en un rigoureux contrepoint, dans ce que dira

« l'auteur », au fur et à mesure que se met en place le réseau des énigmes. Ducasse, anti-romancier comme il était anti-poète, traite les conventions du genre comme il traitait celles du poème byronien dans les chants antérieurs. En analysant les interventions du narrateur, nous reviendrons sur les implications de ce geste de destruction.

Examinons maintenant la strate où se repèrent les codes dont Ducasse se sert pour en quelque sorte « habiller » le squelette de son roman. Le premier chapitre, orthodoxe sur le plan de la narration, respecte également les conventions dont il se réclame dès qu'il s'agit de situer l'action dans un cadre donné. Les lieux sont décrits (« Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés », etc.), le temps précisé (« Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse »). D'une manière générale, aucun détail de topographie n'est négligé, puisque l'ensemble de la filature exercée par Maldoror est repéré en fonction du plan exact du propre quartier où vivait Ducasse lui-même : rue Vivienne, la Bourse, la Place Royale, le boulevard Montmartre, la Madeleine, la barrière du Trône, la rue Colbert, le boulevard Poissonnière, le boulevard Bonne-Nouvelle, la rue du Faubourg Saint-Denis, l'embarcadère du chemin de fer de Strasbourg, la rue Lafayette.

L'inchoatif

Quel sens faut-il attribuer à cette méticuleuse mise-en-scène ? Il ne peut s'agir, selon la logique dont a vu qu'elle animait l'ensemble des *Chants*, que de la volonté de surcoder le récit, en soulignant à gros traits une convention fondamentale du genre. Le « réalisme » de la fiction se garantit d'une accumulation de références à un hors-texte qui en cautionne l'effet « sensationnel ». Il en va de même du temps verbal choisi par Ducasse, le présent, puisque le récit feint ainsi une immédiateté sans téléologie. Contrairement au mode narratif qui exige imparfaits et passés simples, le roman-feuilleton se nourrit de l'inachèvement des inchoatifs. La limite n'en est alors que le pur performatif du reportage. En revanche, et par voie de conséquence, les énigmes condensées en quelques lignes hermétiques à la fin de chaque feuilleton, démultiplient brutalement l'effet du « direct », en le cadrant tout-à-coup dans un autre présent encore à venir. Ainsi s'opère en quelque sorte une multiplication des présents qui à la fois suscite et frustre l'affect d'urgence dont l'effet est de nier la littérarité du récit.

Le second chapitre, comme il convient, démarre sur un geste que la fin du chapitre précédent avait opportunément suspendu : « Il tire le bouton de cuivre, et le portail de l'hôtel moderne tourne sur ses gonds ». Ce second chapitre poursuit sur les mêmes principes que le premier, mais nous avons droit cette fois, après la description diagrammatique d'un quartier (hyper-réalisme à effet de fiction), à la présentation non moins minutieuse et non moins excessive d'une famille et de sa maison. Mais il est clair alors que l'objectif de Ducasse n'est nullement de faire concurrence au réalisme du réel,

mais à celui de la fiction conventionnelle. Les détails qu'il fournit ne visent qu'à homologuer le récit, grâce à l'excès même qui permet de lui assigner un genre défini. Nous sommes désormais dans la « réalité » telle que l'entend la fiction : la cour de l'hôtel est « parsemée de sable fin », « deux statues » gardent le perron à « huit degrés » ; le salon du rez-de-chaussée » est orné de « boiseries de cornaline » et d'un « parquet d'ébène » ; le parc de l'hôtel possède une « pièce d'eau » et des « allées de platanes » ; on monte à l'étage par un « escalier en spirale », etc. Aucun cliché ne manque à l'appel, le texte mimant alors la production de l'inouï à partir du déjà-vu typique de la littérature visée.

Même remarque pour ce qui est des personnages : famille anglaise dont le père, un Commodore, « abaisse sur les assistants un regard plein d'autorité », tandis que « chacun l'écoute dans un religieux recueillement ». La mère est effacée et douloureuse à souhait, comme sont pittoresques à l'excès les frères de Mervyn : « tous, la toque surmontée d'une plume arrachée à l'aile de l'engoulevent de la Caroline, avec le pantalon de velours s'arrêtant aux genoux, et les bas de soie rouge », etc. Il ne manque à cette scène d'intérieur anglais ni la servante, ni les sels pour l'évanouissement, ni la soie, ni les parfums, ni l'épée du commodore, ni même un cacatoès des Philippines. Consciencieusement, Ducasse accumule à plaisir les traits obligatoires. Il n'est pas jusqu'au discours du Commodore qui, délivré dans une « langue étrangère », ne paraisse littéralement adapté de l'anglais.

Le troisième chapitre, qui nous présente Mervyn retiré dans sa chambre, poursuit dans la même veine en insistant sur les rayons de soleil qui « reflètent leurs prismatiques irradiations sur les glaces de Venise et les rideaux de Damas », sur les « livres à tranche dorée et les albums à couverture de nacre, parsemés sur le cuir repoussé qui recouvre la surface de son pupitre d'écolier », sur le piano aux « touches d'ivoire » et aux « cordes de laiton ». Le dîner du soir, bien entendu, a lieu dans la « salle à manger, décorée de portraits antiques » ; sur la table, des « plats chargés de viandes succulentes », de « fruits odoriférants », tandis que « les polychromes ruissellements des vins du Rhin et le rubis mousseux du champagne s'enchâssent dans les étroites et hautes coupes de pierre de Bohême » ; après le dîner, on fait des lectures à la lumière des « deux coupoles de cristal rosé, de la lampe de bronze ».

Ducasse ne recule devant rien. Au contraire, il s'applique de toutes ses forces à aller au-devant de ce que peut désirer tout lecteur de roman-feuilleton. Il ne s'agit là que de mots en trompe-l'œil, dont l'effet doit être identique à celui produit par les verbes au présent : effet hyperréaliste de la fiction, grâce à la caution du code qui s'appuie sur la redondance extrême des connotations. L'artifice vient alors crever l'écran de réel qu'il a pour mission de tramer.

Nous pourrions poursuivre la même analyse sur le chapitre cinq, dont l'action se situe « sur un banc du Palais-Royal, du côté gauche et non loin de la pièce d'eau », etc. Le chapitre six se réfère à des codes tout différents, mais le septième revient à ce qui se mettait en place auparavant, grâce à un retour réaliste à la topographie pari-

sienne — boulevard de Sébastopol, fontaine Saint-Michel, quai des Grands-Augustins, quai Conti, quai Malaquais, Louvre, Carrousel, puis quelque « abattoir reculé ». Quant au huitième et dernier chapitre, on sait assez qu'il a pour quasi-personnages la colonne Vendôme et le Dôme du Panthéon.

Les personnages qui apparaissent dans ces chapitres ne peuvent cependant plus se ranger dans des catégories acceptées du roman-feuilleton, à l'exception peut-être du fou Aghone. La fiction détraquée, machine devenue folle, fait alors intervenir un coq, un crabe-tourteau, un hippopotame divin, etc. L'hyperréalisme s'abîme dans sa propre caricature et l'auto-dénonciation. Le récit, en poursuivant sa course accélérée vers l'achèvement, transfère peu à peu toute l'attention du décor et de la psychologie à la nécessité strictement combinatoire de la résolution des énigmes. Ce qui pouvait passer pour les « contenus » des récits s'efface devant la transcendance révélée de ce qui n'est plus que forme en tant que telle. Du même coup, les conventions du récit (lieux, temps, personnages, psychologie) dont les processus d'écriture paraissaient avoir pour charge de naturaliser l'arbitraire, s'exhibent tout-à-coup pour ce qu'elles sont : codes et formalismes que Ducasse ne s'efforce que de dénoncer pour tels, grâce à une analyse en acte de leur puissance d'aliénation.

Ce que Ducasse met au jour, c'est l'idéologie romanesque comme fonction des formes, machine à créer de l'illusion. Un gouffre se creuse entre le récit et l'apparaître progressif, déconstructeur, de ses artifices de tous ordres. C'est là, dans ce qui devient le moment d'une différence intérieure au procès d'écriture, que peut prendre forme un discours, celui que porte une voix émergente dont le message attentatoire se confond avec un « art poétique » porté par le sarcasme. Ducasse, comme critique de la fiction, n'est que cette voix apparue dans la déchirure d'un « roman » travaillé par son propre excès. Le roman s'abîme dans la négation née de lui-même ; le vide de la fiction fait irruption dans son trop-plein. Dans ce sens, l'intervention de la « voix de l'auteur » va infiniment plus loin dans ce texte que dans ceux de Sterne ou de Gide que nous avons évoqués. Chez eux, il s'agit d'un commentaire, d'un accompagnement discursif dont la portée n'interfère pas avec l'ensemble de la polyphonie narrative. Ici, c'est le jeu même de l'écriture conventionnelle qui paraît prendre la parole — fiction ventriloque dont le discours blasphématoire paraît ne surgir de nulle part.

Tout se passe comme si la fiction elle-même, dans le processus de sa dégradation, s'inventait une pensée critique. La « voix » de la fiction détruite ne se contente pas de « tirer la leçon » des événements, ni de juger le donné de leur enchâssement ou celui des actes de personnages qui resteraient libres malgré tout. Ce sixième chant se construit d'une manière parfaitement homologue au célèbre tableau de Magritte : *Ceci n'est pas une pipe*. De même que la dénégation écrite participe au tableau, peinte comme la pipe dont elle dévoile l'être de fiction, de même le commentaire de Ducasse paraît-il formé d'une manière identique à ce dont il s'agit de dénoncer la texture de dangereuse illusion. En ce sens, ce n'est pas le « discours » seul qui

paraît proclamer : « ceci n'est pas un roman », c'est tout le roman lui-même qui en prononce l'évidence.

La « voix » de la fiction, dont nous avons dit qu'elle constituait l'une des strates du sixième chant, ne peut donc que très artificiellement être isolée des autres strates du texte, puisqu'elle est ce qui assure la texture même pour laquelle elle joue le rôle d'un moteur et d'une fin. La voix n'est plus alors celle d'un « auteur » réfléchissant sa pratique et son produit, elle n'est plus alors ce qui soutient l'illusion spéculaire dont joue Gide, elle est le procès du fictionnement résonnant à travers le texte, faisant parler ses déchirures. Ce qui n'empêche que se tienne ainsi un discours qui mime les schémas de ce qui pourrait être un art poétique, corpus de maximes et de règles pratiques. Voix d'outre-texte, modulant des simulacres. Rappelons-nous alors ce qu'annonçait la « préface » du sixième chant, et nous comprendrons mieux ce qu'il fallait comprendre : « Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire ; mais, ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou brochures, j'ai fait tous les efforts pour le produire ».

Par vagues successives, la voix du simulacre d'auteur dispose alors sur la ligne du texte des fragments qui en dévoilent et en dénoncent les manipulations cachées. Dès le premier chapitre, « l'auteur » intervient : « ... dans cet endroit que ma plume (ce véritable ami qui me sert de compère) vient de rendre mystérieux... », pour ensuite ne plus cesser de retourner les cartes :

> (Ce serait bien peu connaître sa profession d'écrivain à sensation, que de ne pas, au moins, mettre en avant les restrictives interrogations après lesquelles arrive immédiatement la phrase que je suis sur le point de terminer). Vous avez reconnu le héros imaginaire qui, depuis un long temps, brise par la pression de son individualité ma malheureuse intelligence » ! ; « Quand même je n'aurais aucun événement de vrai à vous faire entendre, j'inventerais des récits imaginaires pour les transvaser dans votre cerveau. Mais, le malade (Aghone) ne l'est pas devenu pour son propre plaisir ; et la sincérité de ses rapports s'allie à merveille avec la crédulité du lecteur » ; « ... nous ne sommes point encore arrivés à cette partie de notre récit, et je me vois dans l'obligation de fermer ma bouche, parce que je ne puis pas tout dire à la fois : chaque truc à effet paraîtra dans son lieu, lorsque la trame de cette fiction n'y verra point d'inconvénient » ; « Alors, le patient, s'étant aperçu du craquement de ses os, se tut. Scène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera » ! ; « Ai-je besoin d'insister sur cette strophe ? Eh ! qui n'en déplorera les événements consommés ! Attendons la fin pour porter un jugement encore plus sévère. Le dénouement va se précipiter ; et, dans ces sortes de récits, où une passion, de quelque genre qu'elle soit, étant donnée, celle-ci ne craint aucun obstacle pour se frayer un passage, il n'y a pas lieu de délayer dans un godet la gomme laque de quatre cents pages banales. Ce qui peut être dit dans une demi-douzaine de strophes, il faut le dire, et puis se taire » ; « Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abru-

> tir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnanbulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres. Je veux dire, afin de ne pas me faire mieux compendre, mais seulement pour développer ma pensée qui intéresse et agace en même temps par une harmonie des plus pénétrantes, que je ne crois pas qu'il soit nécessaire, pour arriver au but que l'on se propose, d'inventer une poésie tout à fait en dehors de la marche ordinaire de la nature et dont le souffle pernicieux semble bouleverser même les vérités absolues : mais, amener un pareil résultat (conforme, du reste, aux règles de l'esthétique, si l'on y réfléchit bien), cela n'est pas aussi facile qu'on le pense : voilà ce que je voulais dire. C'est pourquoi je ferai tous les efforts pour y parvenir ! Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que m'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse » ! On gravera ces quelques mots touchants sur le marbre de ma tombe, et mes mânes seront satisfaits ! — Je continue ! »

Ces passages que nous venons de citer longuement représentent également la dernière prise de parole de « l'auteur » dans les *Chants*, et elle mérite que nous nous y attardions un peu, dans la mesure où Ducasse, cette fois-ci, donne à sa « pensée » un développement qui permet d'expliciter les liens que son expérience de contre-récit entretient avec le projet moral que nous avons mis en évidence tout au long de cette étude. C'est en effet tout le débat propre à Ducasse qu'il est possible de voir affleurer. Il nous assure d'une part de son opposition à ce type de poésie qui va chercher ses effets dans une contre-nature et une anti-morale ; d'autre part cependant, il reconnaît qu'il ne suffit pas de recourir à ces deux moyens pour être assuré du résultat. N'est-ce pas là la clé de toute l'expérience des *Chants*, telle qu'elle culmine dans ce « roman » final ? Ducasse, croyons-nous, est parti d'une conviction : la nécessité de restaurer une poésie accordée à la raison, à l'ordre de la nature et au bien. Mais sa « méthode », nous y avons insisté, innovait dans le sens où il ne s'agissait pas pour lui de mener contre la littérature romantique une polémique extérieure, abstraite, mais au contraire concrète et intérieure — dévalorisation et destruction du genre par lui-même.

Pour y parvenir, encore fallait-il en maîtriser la technique et les effets. Tâche dont Ducasse reconnaît qu'elle ne fut pas facile, mais qu'il estime avoir menée à bien, puisqu'il s'agissait pour lui de convaincre son lecteur sur deux plans à la fois, apparemment inconciliables : d'une part, il lui fallait « réussir » son simulacre de roman noir, devenu roman-feuilleton ; mais en même temps, il fallait troubler le lecteur au point qu'il soit en quelque sorte mûr pour accepter de rejeter ce type de littérature tout en accueillant les leçons que Ducasse préparait en sous-main. Il lui fallait donc rendre convaincants à la fois l'histoire de Maldoror et sa récusation, le simulacre et la vérité cachée : il lui fallait simultanément « crétiniser » son lecteur dans les formes, et l'amener à épouser ses vues sur le respect de

« la marche ordinaire de la nature » et les « vérités absolues ».

En prononçant son propre éloge funèbre en forme de satisfecit, Ducasse se donne acte à lui-même de sa réussite, et ne peut plus écrire autre chose que les *Poésies*, où se dévoileront pour de bon ses batteries. La promotion du bien grâce au spectacle excessif du mal lui paraîtra maintenant pouvoir céder la place à une lutte qu'il pourra désormais mener à visage découvert. Peut-être triche-t-il un peu avec lui-même pourtant, puisqu'il paraît admettre que ce n'est qu'en changeant de terrain vers les deux-tiers du parcours qu'il a pu donner toute sa force à sa dialectique : autrement dit, en abandonnant le domaine du poème byronien pour celui du roman noir. Sans doute a-t-il compris qu'avec sa première méthode il avait trop bien réussi, car l'opération dialectique est en partie manquée : la lecture ne parvient pas à se détacher du simulacre pour entendre la rumeur négative et sarcastique, moralisatrice à la manière de Job, qui aurait dû être la vraie « voix » du texte. Toute la postérité des *Chants* est là pour manifester cet échec : surenchères maldororiennes, incapables de faire leur place aux dérapages du texte, que dès lors elles censurent pour ne retenir que la première lecture.

Hypnotisme

L'échec des *Chants*, c'est leur succès, l'incapacité de la « morale » à comprendre qu'elle avait dans ce texte un vigoureux défenseur. C'est ce que déplorait déjà l'introduction au deuxième chant. Après être passé avec à peine plus de succès d'un genre à l'autre, Ducasse se convaincra qu'il ne lui faut plus parler à mots couverts, et changer enfin de méthode. Il ne s'agira plus alors de compter sur la subtilité du lecteur, mais d'attaquer ses perversions de front. Les *Poésies* seront donc le « positif » que les lecteurs n'avaient pas su tirer à partir du « négatif » qu'étaient les *Chants*. Mais s'il y a eu échec, c'est aussi — Ducasse vient de s'en rendre compte — parce qu'il était parti d'une conception insuffisante des causes de la « crétinisation » par la littérature. En effet, en composant les premiers chants, il croyait que l'effet obtenu ne reposait que sur « une poésie en dehors de la marche ordinaire de la nature » et des « vérités absolues » (qu'il appellera dans les *Poésies* : « premiers principes »). En passant au roman, qui paraît au contraire respecter les lois du réel, il découvre que ce contre quoi il aurait dû en fait lutter, c'était autre chose, qu'il désigne comme « hypnotisme » et qui n'est rien d'autre que la fiction en tant que telle, soit le pouvoir de tout récit, quelles qu'en soient les règles. Dès qu'il y a narration, il y a diffusion de ce « bon fluide magnétique » qui provoque « l'impossibilité somnanbulique de se mouvoir ». En ce sens, il n'y a pas de bonne fiction. Le mal est dans les mots, dans chaque phrase, et l'espoir de faire servir la description du mal à la promotion du bien est entièrement illusoire : l'effet de fiction court-circuite toute cette dialectique en captant la toujours disponible « crédubilité » du lecteur.

« Poésie » ou « roman », toute écriture est à condamner, puisque c'est le langage même qui est coupable. Au lieu donc de mettre en place de complexes stratégies et des dialectiques à plusieurs regis-

tres de négativité, c'est au ras des mots qu'il faudra tout reprendre, pour les ordonner à une tout autre logique dont l'objectif premier sera de traquer le moindre départ de fiction. Comment mieux faire dès lors que de reprendre tout le problème depuis le début, ou mieux, à partir des fondements : les « premiers principes » et la logique elle-même. L'idée des *Poésies*, ce sera cet impossible : un langage nettoyé de tout ce qui ne sert pas la vérité et ne serre pas au plus près l'ordre de la pensée. Il était alors inévitable que tout le projet ducassien se réoriente en fonction de tout autres modèles : un rationalisme et un logicisme au service d'une morale épurée, une sorte de positivisme moral qui prendra ses références stylistiques dans la doctrine littéraire des classiques et ses références conceptuelles dans les théories philosophiques contemporaines. En tournant le dos aux illusions dont avaient vécu les *Chants*, Ducasse épousait enfin ce qu'il croyait être son siècle.

Dans ce sixième et dernier chant, morale et science ont bien leur place, mais c'est encore sur le modèle de ce que présentaient les cinq premiers : leurs « voix » ne se mêlent pas encore, leur identité n'a pas encore été reconnue. Leur jonction reste à faire. La morale, s'adaptant aux conditions du roman, prend des allures à la fois plus précises et plus discrètes. C'est ainsi que Maldoror se trouve nettement situé comme « celui qui a tout renié, père, mère, Providence, amour, idéal, afin de ne plus penser qu'à lui seul ». Nous savions déjà ce qu'il en était, bien sûr, mais dans les chants précédents, la forme lyrique qu'exigeait le genre n'autorisait qu'une caractérisation connotative de la perversion de Maldoror. Ici, c'est sous la forme d'un jugement qu'il se trouve introduit, puisque, selon la règle du roman, toute l'attention devra porter sur les événements et non pas sur de quelconques considérations de forme plus ou moins poético-morale. Seuls les actes comptent.

Cela n'empêche point qu'à l'occasion Maldoror ne retrouve certains accents typiques des premiers chants — « Il me prenait pour un malfaiteur, s'écrie-t-il : lui, c'est un imbécile. Je voudrais trouver un homme exempt de l'accusation que le malade a portée contre moi ». Il est en effet dans le caractère de Maldoror de retourner aux hommes leurs accusations, puisqu'il doit être — nous l'avons amplement discuté — leur propre image, qu'ils s'efforcent de nier. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le sens du quatrième chapitre, qui paraît tout d'abord déplacé dans le contexte d'un « roman ». Il n'en est aucun trait, en effet, qui n'en fasse plutôt une « strophe » dans le genre exact des chants première manière. Contrairement à tous les autres chapitres, c'est Maldoror qui y assume le discours, sans presque de référence à l'intrigue en cours, et la situation où il se trouve placé en rappelle en fait directement une autre, déjà rencontrée, dont le trait majeur consistait en une contemplation par Maldoror de sa propre image, qu'il méconnaissait. Tout cela permettant une mise en récit de la structure morale du personnage, reflet spéculaire des vices de l'homme, ou plutôt, de sa « double postulation » : « Aujourd'hui, sous l'impression des blessures que mon corps a reçues dans diverses circonstances, soit par la fatalité de ma naissance, soit par le fait de ma propre faute ;

accablé par les conséquences de ma chute morale (quelques-unes ont été accomplies ; qui prévoiera les autres ?) ; spectateur impassible des monstruosités acquises ou naturelles, qui dévorent les aponévroses et l'intellect de celui qui parle, je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau » ! N'est-ce pas le discours cynique et naïf à la fois de l'homme tel que Ducasse veut le montrer, lui soufflant sa propre dénonciation ? Nous devons comprendre ici ce qu'il en est de la nature essentielle du personnage de Maldoror. Allégorie morale d'un côté, nous venons de la voir, il est en outre le héros d'une fiction, et dans cette mesure même, son discours doit se prolonger dans une action, son « caractère » doit devenir un tempérament.

Etant donné l'enjeu ontologique de la narration, Maldoror ne peut avoir d'autre interlocuteur que Dieu lui-même, dans la mesure où ce dernier peut figurer une métaphysique toute différente. Dans le combat où s'affrontent à de multiples reprises Maldoror et le Tout-Puissant, il ne faut voir rien d'autre que l'affrontement de deux philosophies opposées. L'une veut ne voir dans le monde que le Bien, et pour cela s'efforce de poser Dieu dans un rôle central, de telle sorte que l'Homme, image de son Créateur, ne puisse être lui-même conçu que fondamentalement bon. L'homme se suppose ainsi humble reflet d'une essence qu'il fabrique de toutes pièces pour s'éxonérer lui-même. Une autre philosophie voit les choses de manière toute différente, et se présente d'abord comme une critique de la précédente, en dénonçant cette illusion intéressée du jeu de miroirs ontologique. Elle s'efforce de reconnaître l'existence du mal dans son indépendance, instituant ainsi une puissance rivale de Dieu, devenu figure régionale dans une métaphysique démoniaque. C'est là le sens de Maldoror, qui n'est nul autre que l'autre de l'homme, son reflet vrai, image insistante, qu'il s'agit pour Ducasse de promener à travers tout le paysage moral du siècle, grâce à la littérature.

Il s'agit pour lui de dévoiler, comme ceux qu'il reconnaît pour ses prédécesseurs, ces vérités occultées, la vérité du mal, pour obtenir par la violence de son exhibition ce qui ne peut être qu'une conversion au bien, toutes illusions détruites. Cette analyse, que nous avons déjà pu produire à propos de nombreuses scènes des *Chants*, s'applique également à ce monologue quasi-faustien de Maldoror au miroir. Provocation gigantesque, qui doit faire percevoir, sous l'inocuité apparente d'une fiction banale de roman-feuilleton, la vérité active d'un manichéisme sans solution : « Je n'envie rien au Créateur ; mais, qu'il me laisse descendre le fleuve de ma destinée, à travers une série croissante de crimes glorieux. Sinon, élevant à la hauteur de son front un regard irrité de tout obstacle, je lui ferai comprendre qu'il n'est pas le seul maître de l'univers : que plusieurs phénomènes qui relèvent directement d'une connaissance plus approfondie des choses, déposent en faveur de l'opinion contraire, et opposent un formel démenti à la viabilité de l'unité de la puissance ».

Ducasse pousse ici à leurs extrêmes conséquences les tendances latentes dans la littérature du siècle, et fait surgir dans la fiction la

logique profonde qui s'y manifestait avant lui de manière beaucoup moins nette. La « méthode » choisie par lui prend alors tout son sens, ainsi que le retournement imminent des *Poésies*. En passant d'une œuvre à l'autre, Ducasse ne renie rien de son manichéisme, de sa croyance à la vérité du mal faisant concurrence au bien en tout homme : il ne prend pas son parti de la situation qu'il a fait tous ses efforts pour changer ; au contraire. Dans les *Poésies*, au lieu d'insister sur le combat du bien et du mal pour en montrer, comme un spectateur, les effets, il se jettera résolument lui-même dans la bataille, en partisan radical du bien. De narrateur-spectateur, il devient acteur dans un combat réel, agissant désormais en son propre nom.

Les armes de la fiction s'avérant impuissantes, la théorie fondée sur elles s'éprouvant sans effet, c'est à la réalité morale elle-même qu'il s'attaquera, en faisant table rase de toute fiction, grâce à une critique radicale du langage en tant que tel. Alors, les figurations perdront leur emploi, et celle qu'il nous offre dans ce chapitre, d'un Maldoror rendu borgne par l'effet en retour de sa cruauté, sera donc la dernière des métamorphoses narratives de cet être tout entier fait de métaphysique.

Nombreux sont les carrefours qui mènent déjà vers les *Poésies*, tout en entretenant la trame morale de la dialectique des chants précédents. Ainsi de l'idée du devoir, impératif auquel nous avons déjà vu confrontés bien des adolescents de ce récit. Ici, c'est le père d'Aghone à son tour qui en éprouve la gêne : « Il conservait un secret ressentiment contre l'idée du devoir qui l'empêchait de se conduire à sa guise ». La promotion du devoir prendra en effet une grande place dans les *Poésies*, et on ne peut que souligner ici une fois de plus la technique par laquelle Ducasse amène, par les hasards du récit, ceux qui se sont laissé aller au mal, à devenir des exemples « vivants » des conséquences dramatiques de leur faiblesse : le menuisier tue, provoque la mort de ses filles et cause la folie de son fils. Tout ceci venant à son tour prendre place dans la dialectique constitutive du personnage de Maldoror, qui « approuve dans son intérieur ce nouvel exemple apporté à l'appui de ses dégoûtantes théories. Comme si, à cause d'un homme, jadis pris de vin, l'on était en droit d'accuser l'entière humanité. Telle est du moins la réflexion paradoxale qu'il cherche à introduire dans son esprit ; mais elle ne peut en chasser les enseignements importants de la grave expérience ».

De l'enchevêtrement des thèmes contradictoires qui peuvent s'extrapoler à partir de cet apologue, se dégage donc une certitude, celle des conséquences morales de toute l'aventure : il existe une parfaite équivalence entre folie et indifférence éthique : « Celui qu'il (Maldoror) a trouvé, couché sur le banc, ne sait plus, depuis un événement de sa jeunesse, reconnaître le bien du mal. C'est Aghone même qu'il lui faut ». Ainsi se trouve réaffirmée la préoccupation de Ducasse en face du problème de la jeunesse, en quoi il retrouve tous les moralistes et leurs derniers héritiers, un Janet ou un Simon. Nous avons vu Maldoror lui-même faire à cet âge de la vie la découverte du mal et de l'hypocrisie naturelle à l'homme ; ce sont des

adolescents qui lui fournissent ensuite les meilleurs « sujets », les plus réceptifs à ses tentatives de corruption, Mervyn en étant le dernier exemple, et c'est encore l'adolescence qui aura la vedette dans les *Poésies* — sans compter les liens de Ducasse avec le groupe qui publiait le journal précisément intitulé *La Jeunesse*.

Le problème moral se pose par conséquent pour Ducasse de moins en moins en termes ontologiques généraux, mais de plus en plus en termes de psychologie concrète. En ce sens, Aghone est sans âge, et ne figure plus que la caricature de l'homme d'avant la chute, avec sa « royauté » dérisoire. Pour Ducasse, il n'y a d'humanité qu'après la connaissance du bien et du mal ; vouloir nier la chute, c'est folie, c'est renverser les choses, de même qu'Aghone s'efforce de marcher sur la tête dans son palais imaginaire, royalement métonymique. En face de lui, Maldoror incarne au contraire toute la ressource de la raison et de la volonté ; ainsi que le représente l'archange déguisé en crabe tourteau, « l'autre, personne ne sait d'où il vient et quel est son but final. A son nom, les armées célestes tremblent ; et plus d'un raconte, dans les régions que j'ai quittées, que Satan lui-même, Satan l'incarnation du mal, n'est pas si redoutable ». S'il en est ainsi, la supériorité de Maldoror sur l'archange (« Moi, je ne suis qu'une substance limitée ») et sur Satan à la fois, n'est-elle pas due à sa double connaissance du bien et du mal ?

Ce développement extrême de la portée philosophique du personnage de Maldoror marque en même temps l'extinction de ses ressources littéraires pour Ducasse. De même qu'il passe peu à peu de la grandiloquence et de la rhétorique morales à la logique éthique bien plus affirmée des *Poésies*, il fait revenir ses personnages, dans le septième chapitre, des mystères de la théologie aux réalités les plus simples : Mervyn « aurait beaucoup mieux fait de consulter ses parents, avant de répondre à l'amitié de l'inconnu ». Désormais — sur le plan de la dialectique morale tout au moins —, l'affaire est jouée : Mervyn est perdu, et il ne reste plus à Ducasse qu'à en finir et à « exécuter » Mervyn, victime de son propre aveuglement. La « cervelle mécanique » du conte s'en charge, en reprenant littéralement à la mécanique les lois de sa narration ; c'est la célèbre scène du lasso, grâce auquel Maldoror expédie, depuis le cercle de l'ex-statue de Napoléon au sommet de la Colonne Vendôme, le corps de Mervyn contre le dôme du Panthéon. Ainsi se réalise la mystérieuse sentence — « Il n'y a pas si loin que l'on pense de la place Ven*dôme* au (*dôme*) du « Panthéon » (nous soulignons).

L'apothéose (presque littérale — accès au Panthéon) de Mervyn (dont le nom anagrammatise par ailleurs celui de Minerve), est donc également l'apothéose d'une recherche qui, tout au long des *Chants*, nous l'avons souvent remarqué, a travaillé le travail du style lui-même. Tentative de rapprochement de la rigueur des « sciences » et de l'errance de la « poésie ». Dans le dernier chapitre, nous venons de le voir, c'est le langage de la mécanique qui fournit l'armature entière du plan purement narratif — « les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi ; hélas, on sait qu'une force, ajoutée à une autre force, engendrent une résultante composée des deux forces primitives » ! ; etc. Dernière étape sur la voie

d'un radical nettoyage du langage, qui impliquera la disparition de la fiction en tant que telle, éprouvée par Ducasse comme une efflorescence verbale incontrôlable, perverse et corruptrice. Nous avons déjà rencontré certains efforts spectaculaires de Ducasse dans ce but, lorsqu'il s'est appliqué à lutter contre ce qu'il appelle « la saponification des obligatoires métaphores », en substituant systématiquement, dans un grand nombre de comparaisons, au second terme attendu (au comparant stéréotypé), un fragment textuel d'origine radicalement extra-littéraire, totalement neutre du point de vue des effets esthétiques traditionnels.

Dans l'esprit de Ducasse, il s'agit là sans aucun doute d'une arme destinée à permettre, au cœur même de la fiction, son sabotage intégral, en interdisant l'expansion d'un sémantisme vague et trompeur. C'est la série des « beau comme », dont nous trouvons dans ce sixième chant quelques-uns des exemples les plus fascinants : « Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à distance variable du gland et au-dessous du pénis ; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élèvent sur la base du bec supérieur du dindon ; ou plutôt, comme la vérité qui suit : « Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore » ; et surtout, comme une corvette cuirassée à tourelles » ! Quelques autres comparaisons, plus brèves, disséminées ici et là, ajoutent au fantastique de cette opération stylistique : Maldoror « recule sur lui-même comme le boomérang d'Australie, dans la deuxième période de son trajet, ou plutôt, comme une machine infernale » ; quand je pense à vous, ma poitrine s'agite, retentissante comme l'écroulement d'un empire en décadence ». Etc.

Il n'est pas sans ironie que ce soit précisément ces passages qui aient fait le plus pour la gloire posthume de Ducasse, par un malentendu radical. Là où il ne voulait que couper court à toute poétisation parasite, on a vu au contraire les seuils ouverts à un imaginaire fantastique. Ce qui était, dans son entreprise, la marque la plus audacieuse de son retour à un ascétisme stylistique asservi à des fins morales, est apparu à ses lecteurs comme la promesse d'une totale débauche du langage... Ce dernier chant est peut-être celui, pourtant, où les contrdadictions de Ducasse prennent leurs traits les plus nets, puisque nous avons pu y reconnaître une schématisation métaphysique plus explicite que dans la plupart des autres strophes du livre, et que nous pouvons y percevoir l'effet de l'introduction d'une terminologie scientifique de la façon la plus frappante. Ce vocabulaire prend en effet une place déterminante dans la narration, pour mieux contraster avec elle et en rendre insoutenable l'arbitraire : la destruction des conventions de la fiction atteint là un comble auquel cette dernière ne pourra plus survivre.

Qu'il suffise de citer certains passages : « tu ferais mieux de refermer le conduit de tes glandes lacrymales » conseille le commodore à sa femme ; Maldoror diagnostique chez Mervyn une « simple hallucination hypnagogique » ; les professeurs de ce dernier peuvent constater que « le voile de la réflexion excessive s'est abaissé sur la région péri-orbiculaire » ; le regard de Maldoror parcourt « la superficie du rectangle » constitué par le Palais-Royal ; Aghone maudit son père : « que le bec du canari lui ronge éternellement l'axe du bulbe oculaire » ! ; un chiffonnier, de son côté, « aperçut avec horreur l'horizon de sa pensée s'élargir confusément en cercles concentriques, à l'apparition matinale du rythmique pétrissage d'un sac icosaèdre, contre (le) parapet calcaire » du pont du Carrousel. Quant au dernier chapitre, il faudrait, nous avons dit pourquoi, le citer pratiquement en entier, puisque la tentative ducassienne y culmine, en même temps que le malentendu.

Nous ne pouvons nous empêcher aujourd'hui encore de succomber à la fascination unique d'un texte qui avait tout fait pour nous en détacher à jamais. Peut-être est-ce là ce que Ducasse, à sa très grande surprise, a pu vérifier par lui-même auprès des amis à qui il a fait lire son texte ? Ce qui lui paraissait être l'achèvement de sa recherche débouchait tout à coup sur sa négation ; le succès attendu se retournait en échec. S'il en était ainsi, n'était-ce pas que la « méthode » était mauvaise ? Ni poésie byronienne, ni roman : il faudrait décidément tout autre chose pour détacher les hommes de la fiction. Pour les déprendre des pièges du langage et les ramener aux vérités essentielles, il faudrait donc une critique radicale de l'éthique de la littérature, et une écriture radicalement dénudée : la solution, c'est la maxime.

Conclusion

Poésies

Les *Chants* avaient été un long louvoiement, textes marqués d'équivoque du fait qu'ils dissimulaient trop bien dans les tortueux replis de leur dialectique narrative une leçon qui ne devait que se deviner. Le chuchotement d'une morale désireuse de ne pas être trop tôt surprise avait été trop aisément recouvert par le vacarme des récits auxquels elle devait en principe donner sens. Texte hésitant entre le oui et le non, fiction titubant à la recherche d'un impossible équilibre entre la trouée vers le réel et le repli dans l'imaginaire. La critique réciproque de ces deux instances, que devait mettre en acte une lecture rigoureuse, s'est dissoute, offusquée par la violence spectaculaire des fictions martelées par le récit. Là où aurait dû se dégager avec force l'image fondamentale de la contradiction et de la confrontation entre le bien et le mal, c'est une série de « diables en carton » qui s'est installée à sa place, comme s'ils n'eussent pas dû être que les formes provisoires et vulgaires d'une vérité plus abstraite et plus haute. La fiction qui devait mettre fin à la fiction n'aura réussi qu'à réaffirmer sa prégnance, incontournable possibilité inscrite dans tout acte de langage, fût-il le plus dépouillé d'attaches concrètes.

Les *Poésies* rompent radicalement cet enchaînement, cet asservissement de la pensée qui affirme quand elle s'en remet aux moyens douteux de la fiction. Il ne s'agit plus alors de ruser, mais de frapper avec décision. Sans doute ces deux fascicules que nous possédons n'ont-ils qu'après-coup revêtu la forme, et par conséquent la force d'un livre, mais si les fragments qui le composent ont pu former un tel ensemble lapidaire et saisissant, c'est bien qu'ils sont issus d'une même recherche obstinée tendant vers un même but. En renonçant au « livre », définitif, clos sur lui-même irréparablement, Ducasse pariait sur l'inachèvement de l'écriture comme instrument et preuve d'une authenticité en devenir. « Désœuvrement », rendant toujours

plus lointain un toujours plus beau Livre. Le livre, lui, est toujours entaché de facticité, tandis que l'écriture en recherche brûle de vérité, empreinte emportée d'un fiévreux questionnement.

L'affirmation qui soutient l'élan ravageur des *Poésies* est en effet une interrogation radicale qui sollicite toutes les assises, toutes les certitudes, les réputations paresseuses et les pensées indolemment assurées. Affirmer, pour Ducasse, c'est accélérer la corrosion des discours périmés. Quelque chose de dur, de cristallin doit se dégaer de la gangue des alluvions trompeusement « littéraires » ; une sagesse aux formulations tendues, indiscutables, faites de mots aux vibrations sèches. Affirmations et refus scandent donc les *Chants*, mais plus encore les *Poésies*. Dans ce dernier texte, ces deux mouvements contrastés se font le moteur rythmique de l'écriture, et constituent la loi d'une rhétorique coupante, car c'est d'un même geste nerveux que Ducasse dénonce l'erreur et profère sa vérité à lui.

L'aboutissement le plus singulier peut-être de cette démarche nécessairement double, ce sont les « réécritures » de Pascal et de Vauvenargues qui le manifestent : tandis que le texte « corrigé » demeure reconnaissable, puisqu'il continue à vivre par hystérésis, comme émergeant d'une mémoire culturelle qui en respecte la syntaxe et la fait insister, une nouvelle syntaxe soigneusement décalée par rapport à l'autre propose un sens radicalement divergent, qui ne consiste pas pour autant en un renversement mécanique. Un gauchissement mineur, qui respecte les rythmes discursifs du modèle, entraîne donc un dévoiement. La force de l'empreinte culturelle qui immobilise notre compréhension du texte transformé est d'ailleurs telle qu'elle provoque une résistance violente au simple déchiffrement, ce qui nous rend difficile d'épeler même le contenu assertif du nouveau texte produit — comme dans le cas de ces figures à double lecture que proposent les psychologues ou des artistes comme Escher pour mettre en évidence ce qui se joue dans la reconnaissance des formes ambiguës. Ducasse procède exactement de même et construit donc des artefacts syntaxiques destinées à stimuler chez le lecteur l'exercice d'un doute critique dont Ducasse a lui-même peu à peu découvert les principes, et qu'il a maîtrisés jusqu'à en faire toute la ressource de son artisanat d'auteur de fictions.

Ce « doute » n'est pas un simple scepticisme, c'est tout au contraire une discipline active, dont la première cible est d'ailleurs le « scepticisme » où les contemporains reconnaissaient la marque d'une décadence, et auquel des philosophes « éclectiques » tels que Saisset faisaient beaucoup d'honneur en le rattachant à de nobles antécédents comme Pyrrhon ou Pascal. Mais on voit à ce dernier exemple que l'affaire des rapports de Ducasse avec la philosophie demanderait bien d'autres enquêtes, puisque c'est précisément Pascal qui devient la principale victime du doute transcendantal ducassien. La critique mise en forme par Ducasse laisse deviner, par la densité de tels rapports, la profondeur de son sous-sol philosophique, et le radicalisme délibéré de son propre « pari », qui consiste précisément à n'en pas faire, pour mieux adhérer par abandon de tout scepticisme, quel qu'il soit, aux « premiers principes ».

Fiction, philosophie, science, une manière de fidéisme radical

— tout cela contribue, par la difficulté que Ducasse lui-même éprouve à ressaisir synthétiquement ses principes, à faire des *Poésies* un ensemble dont la cohérence apparaît à chaque instant menacée. Pour vouloir trop embrasser, trop vite, Ducasse perd une prise que ne compense pas la vigueur de l'étreinte. L'édifice esquissé reste très largement virtuel — s'il est vrai que son but était bien de construire après avoir ruiné. Mais ce n'est ici qu'une hypothèse qui n'a elle-même rien de définitif, et l'on verra plus loin qu'on peut également évoquer l'hypothèse inverse. Ducasse court-il vraiment trop de lièvres à la fois ? N'a-t-il pas pu — faute de temps, sans doute — se donner suffisamment à son projet pour en tirer l'espèce de traité dont on devine qu'il aurait pu être l'un des aboutissements de sa recherche, à côté peut-être de « poésies » d'un genre tout nouveau ?

La forme même des *Poésies*, présentées comme « livraison périodique », témoigne peut-être plus d'une faiblesse que d'une détermination à demeurer présent et à parler coûte que coûte. Faiblesse d'une pensée qui n'aura pas eu le temps ou la ressource d'une nouvelle entreprise de grande ampleur et qui n'aura pu laisser que les traces imparfaites d'un cheminement en train de se faire et dont le but ne se sera pas concrétisé. Les *Poésies* ne sont donc qu'un ensemble de positions et de formulations provisoires, hâtivement mélangées, après-coups de telle ou telle rencontre faite à l'occasion des *Chants* ou pierres d'attente pour le livre futur.

Cet ensemble hétérogène, et même hétéroclite, trouve cependant une sorte d'équilibre du fait de la répartition des fragments en deux fascicules distincts, et c'est à partir de là, à partir d'une évaluation de la portée et du sens de ce regroupement que l'on pourrait peut-être, par l'étude de son économie, ébaucher une reconstitution fine de la « pensée » de Ducasse. A un système en train de se défaire, à une culture en train de crouler de manière obscène sous ses contradictions, Ducasse oppose un système laconique et brutal, qu'il élabore sobrement en choisissant parmi les « chutes » de l'autre, réorganisées selon de nouveaux principes et une nouvelle histoire, qui fait litière d'un siècle de littérature pour s'assurer d'un retour doctrinal aux fondements éthiques les plus exigeants du classicisme.

Si notre objet n'est pas de tirer des *Poésies* tout l'enchevêtrement de leur archéologie pour le mettre au jour et en déployer les articulations secrètes, la place de ce texte dans notre lecture des *Chants* aura cependant été déterminante, mais plus parce qu'elles auront joué le rôle d'un puissant auxilaire dans la recherche que par leur valeur intrinsèque. Les complexités des *Chants*, c'est bien à cette pierre de touche que nous avons dû de pouvoir en démêler certaines, et en cela les *Poésies* apparaissent pour ce qu'elles sont devenues pour de bon du jour de la mort de Ducasse : centrales et marginales à la fois. Centrales, parce que c'est dans ces notes de Ducasse que s'explicite à elle-même sa pensée impatiente, que se déclarent ses choix, ses goûts et ses dégoûts. Marginales, dans la mesure où elles ne sont autres, tout compte fait, que des marginalia, les reste d'un travail dans la fiction, les cristallisations prospectives d'une pensée dont l'effort premier est d'instaurer quelque chose sur une autre

scène que celle de la philosophie — même s'il se révèle dans un ironique après-coup qu'il n'y a au fond jamais eu d'autre scène que celle-là. Aussi les *Poésies* ne méritent-elles pas plus que de se faire épingler, fragment par fragment, à la marge du grand texte dont elles ne sont à tout prendre que le satellite un peu extravagant. Elles en ont épousé les mouvements, elles sont nées de sa naissance, et ne se sont condensées à l'écart que de façon artificieuse, en supplément inattendu : de leur rassemblement se dégagent les grandes lignes d'une doctrine en train de se faire, avec violence et non sans obscurités, une doctrine dont l'essentiel se révélait déjà, nous l'avons vu, à la lecture attentive des *Chants*.

Il n'en reste pas moins qu'en prenant forme imprimée, ces marginalia soulèvent de nouvelles questions. Le geste même de leur publication, avec son cérémonial un peu solonnel, et qu'on sait réglé par Ducasse avec une attention très présente aux détails, ce geste donne d'emblée une autre signification aux pages de notes ainsi rassemblées. Mais quelle signification, au juste ? Tenter de le préciser ne va pas sans risques de graves approximations, démultipliées par la nécessité où nous nous sommes déjà trouvés de construire des hypothèses ne reposant à leur tour que sur d'autres hypothèses. Soulignons alors au moins un point qui paraît, lui, bien assuré : Ducasse n'a pas voulu ne voir dans ces notes que des brouillons imprésentables, des restes sans commune mesure avec ce qu'il vise. C'est donc qu'il leur reconnaît une valeur qui réside pour une large part dans leur forme même. Une forme qui se veut proche, c'est clairement dit, des énoncés du type maxime : la Rochefoucauld, Vauvernargues, Chamfort peut-être, constituent ici un paradigme bien caractérisé.

Malgré tout, là n'est sans doute pas le modèle exact de Ducasse : il le dit, les moralistes ne font que « constater le mal ». Il veut, lui, aller plus loin et n'utiliser la forme préférée des moralistes que pour lui donner la force de redresser l'erreur. Corriger les textes, mais pour corriger les hommes — c'était déjà l'ambition des *Chants*, c'est plus encore celle des *Poésies*. A quoi il s'en adjoint une autre : travailler la langue pour parvenir à la maxime, c'est effectuer une recherche, c'est se tenir sur l'arête la plus vive d'un questionnement le plus aigu possible, c'est investir entièrement dans le travail d'une formulation, qui n'aboutit pas simplement au bonheur d'une formule. Ducasse accepte côte à côte des énoncés achevés et des fragments tâtonnants, des esquisses critiques et des affirmations souveraines. Cette forme inquiète, ce n'est pas celle des *Maximes*, c'est celle des *Pensées*. Avançons donc une nouvelle hypothèse : Ducasse a voulu refaire Pascal, c'est-à-dire le devenir, le transformer, le jouer aussi.

Il n'y a dans cette rencontre des *Poésies* et des *Pensées*, jusque dans leur consonance, rien de fortuit. Qu'il suffise d'ailleurs de rappeler la présence constante des « pensées », fût-ce sous leur forme « corrigée », dans ce texte qui dialogue ou polémique avec elles à tout instant. Il a donc pu y avoir chez Ducasse, pénétré des subtilités et des richesses de tout ce qui touche au double, la volonté de répéter Pascal en mimant le geste héroïque qui consiste à ne pas rechercher

l'achèvement. Il a pu plus simplement se sentir autorisé à publier ses propres « pensées » à un moment où la critique pascalienne se développait. Ducasse pensait peut-être échapper par là au destin posthume de son prédécesseur, dont les éditeurs successifs ont choisi à sa place l'ordre jugé « logique » des fragments qu'il avait laissés. En se publiant lui-même, il levait cette hypothèque.

Toutes ces hypothèses ne reposent naturellement que sur une supposition fragile, celle qui fait de Ducasse un homme pressé, qui aurait consenti, harcelé par on ne sait quelles urgences, à livrer hâtivement des bribes somme toute mineures aux yeux de lecteurs non avertis, secondaires en tout cas par rapport au *magnum opus* que sont les *Chants*, ou encore par rapport à l'ouvrage qu'elles semblent annoncer. Mais c'est là voir Ducasse dans la position d'un homme sur la défensive, dans une posture de faiblesse telle que nous l'avons déjà évoquée plus haut. L'exact inverse est en fait tout à fait concevable, car on peut au contraire imaginer que pour Ducasse lui-même les *Poésies* correspondent à un moment fort de son travail, et représentent une traduction fidèle de sa volonté à un moment précis de sa recherche. Les *Poésies* seraient alors pour lui une avancée décisive, et tout autre chose qu'une esquisse ou une ouverture, autre chose qu'une pierre d'attente.

Imaginons donc un instant que ces deux « livraisons » sont des ensembles achevés, à la forme étudiée, et dont tout répond à la stratégie nouvelle de leur auteur. Quel sens faut-il alors leur reconnaître ? C'est en essayant de résoudre l'énigme de leur titre que nous pourrons peut-être approcher d'une réponse à cette question. « Poésies » — qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire ? Notons aussitôt que dans la pratique de l'époque, qui est celle même de Ducasse dans l'une de ses lettres (« Je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, etc. »), le mot de « poésie » n'avait pas comme aujourd'hui le seul sens, très général, d'activité poétique, mais aussi celui plus étroit qui est aujourd'hui repris par le terme de « poème ». En ce sens, les « poésies » doivent être entendues comme une collection de « poèmes ». Les *Chants* étaient dans une large mesure un long poème dramatique commencé sous l'invocation de Dante et de Byron ou de Milton ; les *Poésies* sont deux « plaquettes » dont chaque paragraphe est un poème.

Pour saisir toute la portée de cet usage de la notion par Ducasse, il faut s'en rapporter à ce qu'il dit lui-même, dans ses « poésies », de sa poétique — de la même manière que la tradition dont il se réclame d'ailleurs voulait des « Arts Poétiques » qu'ils fussent eux-mêmes poèmes. Il s'agit avant tout d'une poétique critique, qui refuse les définitions reçues. Pour Ducasse, la question de la poésie ne peut se poser que par rapport à celle de la philosophie, entendue à son tour essentiellement comme Morale — nous en avons amplement discuté plus haut. C'est ainsi qu'il peut écrire : « Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. La philosophie pourra se passer de la poésie » (PII, 30). Aussi trouve-t-on à plusieurs reprises l'énoncé de la supériorité, aux yeux de Ducasse, de la forme dense utilisée par les moralistes, sur la forme diffuse et vague coutumière en poésie (« ... il n'y a pas lieu de délayer dans un

godet la gomme laque de quatre cents pages banales. Ce qui peut être dit dans une demi-douzaine de strophes, il faut le dire, et puis se taire ». (*Chants* : VI, 7) ; « Comme si la clarté ne valait pas le vague... » (PII, 210) ; « Une tragédie n'est pas un précepte. Pour un même esprit, un précepte est une action plus intelligente qu'une tragédie » (PII, 131).

Les genres littéraires traditionnels sont donc appelés à s'effacer, la poésie finissant par emprunter à la philosophie sa meilleure forme : « L'idée de la poésie changera. Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus. Primera la froideur de la *maxime* ! » (PII, 135). Mais on voit bien qu'il ne s'agit pas de devenir moraliste ; il s'agit de transférer à la pratique de la poésie les vertus d'une forme : « Le genre que j'entreprends est différent du genre des moralistes » (PII, 135). Ce genre, ce sera encore de la poésie, mais dense et intense, et retrempée à l'épreuve de ce qu'elle ignore trop et qui est d'essence plus haute, plus philosophique : « Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie » (PII, 138). Ainsi réformée, la poésie sera devenue autre chose que ce qu'elle est : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source » (PII, 155) ; et cette science à son tour devra d'abord s'inventer une logique : « Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie » (PI, 151), et elle lui est supérieure.

Il s'agit donc de tendre à une « science », transparente et rigoureuse, dont les conséquences morales découleraient avec la force de l'évidence, cette clarté qui exige et permet l'action immédiate. Science militante du seul fait de sa cohérence, et qui bousculera les timidités, les égoïsmes, les peurs, qui nettoiera les vices et ramènera l'homme aux sources vives de son intelligence, qu'il bafoue à tout instant, dans l'oubli des « axiomes sacrés » et de sa nature d'« ange ». On comprend alors qu'une « poésie » produite selon cette volonté de réformation, de conversion violente (au sens où Pascal entendait ce mot), ne peut en rien ressembler à ce que nous connaissons : il s'agira plus d'un coup de fouet laconique ou véhément que des langueurs et des mollesses de naguère. La théorie et la pratique, la « science » et le « poème » ne feront alors plus qu'un.

En d'autres termes et dans un sens tout moderne, chaque fragment est un élément de programme et contient, fût-ce en une ligne, prémisses, développement et conclusion. Telle est la logique qui fait œuvre de chaque texte, la forme du syllogisme étant d'ailleurs pour Ducasse ce qu'il peut concevoir de plus intransigeant. On saisit dès lors quelle force peut recéler l'agencement sériel des *Poésies* : il ne s'agit pas d'un ordre linéaire qui serait le fil conducteur de la vérité qui ne se révèlerait dans toute son ampleur qu'à la fin. Non, chaque fragment, du fait qu'il est admis dans l'ensemble sériel, est à lui seul la vérité et toute la vérité, puisque chacun dérive sans dévier des « premiers principes ». On peut parcourir les textes en tout sens, ils feront toujours série : tout y est indispensable, tout en étant minimal, telle est la marque de leur absolu. Chaque bribe est à elle seule un compendium du savoir entier. Nous ne connaissons que deux

livraisons des *Poésies*, certes imparfaites par rapport à ce modèle virtuel qu'elles sont encore assez loin de réaliser, mais il aurait pu y en avoir une infinité d'autres, la logique de leur production l'aurait voulu. Ducasse devenait bien par là le « gérant » d'un périodique où ne pouvait plus avoir de place la fiction, mais seulement la poésie qu'il visait, faite de critique supérieure, de science, de morale, mais peut-être plus encore de vision.

Ducasse n'est pas là si loin de Pascal, une fois encore, dont le mode de découpage de ses *Pensées* devait autoriser une mise en réseau dont l'interconnection permettrait de tout penser. Dans les deux cas, il est clair que la vérité est trouvée, le seul problème à résoudre demeurant celui de la logique que devrait mettre en œuvre un « art de persuader » qui joue comme le rôle d'un supplément à la vérité. Dans les deux cas, on finit par préférer une violence qui bouscule à la patience du cheminement didactique qui ne garantit nullement la conviction ni la conversion. Pascal s'en remet à la fulguration du fragment sans achever son art de persuader. Ducasse fait des « poésies » après avoir abandonné la retorse pédagogie des *Chants*, apologétique fondée sur la fiction. Pour l'un comme pour l'autre, il y avait urgence et tous deux visent sans plus tergiverser à l'essentiel. Que le but final ait chez Ducasse une coloration religieuse ou non, il demeure que le processus est bien le même. Il s'agit de changer l'autre, et radicalement. Les changements de « méthode » successifs en reviennent toujours à cela : ruiner le confort équivoque d'un lecteur enlisé dans ses perversions.

Il y a du prophète chez Ducasse, qui n'était pas pour rien lecteur de l'Apocalypse. Il y a chez lui du visionnaire, mais sa vision n'est pas, comme ont pu le croire certains, une hallucination. Le modèle de la Cité Céleste connaît chez lui un répondant : cité terrestre à bâtir, toujours sous l'invocation des « premiers principes » : l'homme doit « s'occuper de la terre ». Comme souvent chez les visionnaires, de grandes réformes ont pour point de départ de petites choses, comprises tout à coup comme symboles des plus grandes. Pour Ducasse, tout aura commencé par des mots, mal employés, chargeant de leur duplicité des poèmes qu'ils transforment en « sophismes », par des trucs, des « tics » qui ruinent la crédibilité et l'efficacité des romans. La langue maltraitée, la fiction manipulée : il n'en a pas fallu plus à son imagination pour qu'elle s'enflamme. Indignation, colère, destruction, utopie en ont tout naturellement procédé.

A reconstruire la logique qui a pu commander l'évolution de Ducasse et sa démarche surprenante, nous risquons cependant d'oublier qu'il ne s'agit en tout cela que d'hypothèses, parmi d'autres. Il ne saurait en toute rigueur être question de prouver quoi que ce soit. Le test de toute méprise ne pourra provenir, si elle se produit jamais, que de la découverte de nouveaux documents. En l'absence de ceux-ci, il faudra toujours en revenir à une critique interne des textes qui puisse peser les cohérences contre les incohérences. Ceci ne peut se faire qu'à travers la lecture complète des *Chants*, en ne négligeant rien de ce que les autres textes nous apprennent, et en cherchant dans les champs discursifs contempo-

rains des résonnances aussi amples que possible. Si l'organisation propre des textes demeure entachée d'obscurités, il n'en va pas tout à fait de même de celle qui leur donne un intertexte, philosophique entre autres, dont les affleurements apparaissent clairement à tout moment. « Organisation », mais non pas système. Car Ducasse n'a pas de « système », il n'a que des principes, et ceux-ci sont les réactifs qu'il fait venir au contact des réalités contemporaines pour les juger, les réformer ou les condamner. Il y a en ce sens un devenir-philosophe de Ducasse, mais qui s'accompagne d'un demeurer-écrivain. C'est la conjonction de ces deux impératifs qu'il voit au fondement de la poésie telle qu'il l'entend, et les maximes qu'il formule n'ont donc de sens que parce qu'elles accompagnent sa traversée de la fiction. Les *Poésies* sont le produit des *Chants*, comme les *Chants* ne sont pensables en tout point que par référence aux *Poésies*. Double tour dialectique qui invente parallèlement la fiction et la pensée qui la récuse.

Pris dans les complexités de cet étrange processus, « corrigés », Pascal ou Vauvenargues rendent un son bien bizarre, mais c'est parce que nous n'avons l'habitude que de la critique, du constat sceptique, et non celle de l'affirmation positive, forcenée, prête même à nier la réalité pour forcer l'imaginaire à s'ouvrir sur ce qu'il ne saurait concevoir.

La méprise

> *D'où vient ce besoin de ne chercher le vrai qu'au niveau de l'anecdote et par le faux du pittoresque ? Certes, nous le savons, chacun de nous est menacé par son Golem, grossière image d'argile, notre double erreur, la dérisoire idole qui nous rend visibles et contre laquelle, vivants, il nous est donné de protester par la discrétion de notre vie ; mais voici que, morts, elle nous perpétue... ».*
>
> M. Blanchot,
> *L'entretien infini*

« Lautréamont » n'aura donc été qu'un mythe. Le constater n'implique ni soulagement, ni condescendance. Cela n'implique pas non plus qu'à partir de là une autre vérité soit possible. Tenter de vivre notre littérature sans ce Lautréamont-là exigerait en fait que se dénouent d'abord, de manière intelligible, les nœuds que forment nos croyances et les liens qui nous retiennent en elles — pas seulement celle qui nous fit croire à Maldoror, mais bien toutes celles qui hantent des mots tels que « littérature », « poète » ou « vérité ». Est-ce même possible ? Tout indique que le labyrinthe est sans issue et que nous ne pouvons nullement ordonner aux savoirs de se disposer selon le patron rationnel qui remplacerait nos confuses convictions par une logique qui ferait des choses de la lettre et du sens un double transparent des discours que nous croyons tenir. Aussi faut-il interroger de biais.

Le « cas » Lautréamont souligne toutes nos faiblesses : il expose notre goût invétéré pour l'auto-mystification ; il montre la fragilité de nos prises sur ce qui serait l'histoire des écritures ; il brouille le rapport net du discours et de la fiction ; il amplifie le penchant spontané de toute lecture à l'abandon idéaliste ; il raille cruellement l'insuffisance de nos appareils de déchiffrement. C'est pour tenter de voir jusqu'où peut aller l'œuvre paradoxale de cette faiblesse essentielle qui est la nôtre devant tout texte un peu énigmatique que nous avons entrepris une relecture de Maldoror, en prenant un peu abruptement ce chef-d'œuvre à contre-fil. Et c'est maintenant enfin que nous pouvons peut-être en venir à l'essentiel, non pas pour ajouter à toutes les autres une interprétation supplémentaire qui se satisferait de les contredire. Il s'agit au contraire de retrancher ses conclusions, pour pousser les autres dans leur retranchements, et étudier la trace ainsi laissée dans l'appareil de lecture de nos prédécesseurs par cette soustraction sceptique. Peut-être s'agit-il au fond d'une opération éthique, quelque chose comme la revendication, pour reprendre les termes de Paulhan, d'une « hygiène des lettres » qui trouverait sa ressource dans un lien trouble avec ce que pouvait être l'ambition de Ducasse, désenchanté mais trouvant dans sa désillusion une force d'affirmer que nous ne possédons plus.

Son émergence sans racines, nom vide de tout écho, livrait d'emblée Lautréamont aux puissances du mythe. Auteur réduit à son livre, les circonstances de son effacement comme celles de son retour ont fait de lui la concrétisation imaginaire du sans-origine. Les *Chants* sortirent des caves de Lacroix comme un fossile des abysses, oubliés mais vivants, tous liens rompus avec ce qu'avait été leur source. La guerre, la mort, la fin d'une époque : toutes ces ruptures avaient fait leur œuvre pour détacher les textes de tout contexte intelligible. Le sens qui leur fut donné est une mesure exacte de la distance intellectuelle qui séparait 1870 de la génération de 1890, distance encore amplifiée par de nombreuses autres ruptures quand les *Chants* prirent leur rang de fétiche pour les Surréalistes, maintenu tel quel jusqu'aujourd'hui en dépit même des trouvailles d'archives et de l'accumulation documentaire. Cet arranchement de fait à un contexte — hors des livres, hors d'une vie — devait naturellement être interprété comme un geste, sinon délibéré, en tout cas partiellement voulu, par l'effet d'une lecture des *Chants* qui portait au compte de Ducasse ce qui n'était qu'à Lautréamont : fureurs et douleurs.

La rhétorique de la solitude et du désespoir, de la malédiction assumée, tout concourait à faire voir en Ducasse un martyr volontairement immolé à ce qui n'était plus littérature mais métaphysique réalisée. Auto-dévoration du vampire poussant la logique jusqu'à se faire disparaître. La philosophie mallarméenne de la raréfaction et de l'évanouissement, si présente pour les premiers lecteurs des *Chants*, trouvait ici son accomplissement dans ce que l'on supposait d'une vie, imaginée à partir de ses silences. La violence de Maldoror devait hypnotiser un avant-siècle quasi-exsange pour avoir poussé la douceur mallarméenne jusqu'aux finesses de la disparition vibratoire du mot aux frontières du rien. En ce sens, Lautréamont n'est

pas un mythe parmi d'autres, mais le mythe même de la poétique moderne, qui a fait d'Orphée l'image d'un sacrifice flamboyant. Lautréamont est cet Orphée dont le chant est une destruction, une consumation convulsive et spectaculaire du poète qui ne vit que pour sa mort. Lautréamont, c'est le météore, l'éclat d'une trajectoire qui cherche sa fin.

Le culte de ce dieu révèle bien sa croyance centrale, celle qui fit qu'une génération entière travailla à détacher la notion de littérature ou de poésie de celles de labeur ou de production. Le poète symboliste était un mage, il n'aurait pu être un artisan, et sa sorcellerie n'était telle que parce qu'il était lui-même l'enjeu risqué dans une profération qui pouvait être maléfique. Le poète se découvrait sujet, c'est-à-dire vague remous à la surface du néant. Lautréamont, en tant que mythe, fait flamber ce néant et l'illumine, en exposant par son absence même de vie la consubstantialité de l'œuvre et du rien. La radicalisation du romantisme qui hante la mentalité symboliste et celle qui lui ont succédé s'achève dans une caricature obsédante qui lit dans les *Chants* précisément le contraire de leur leçon.

Mais c'est que Ducasse avait trop bien compris, par la violence de son raffinement critique, le délire qu'il voulait condamner — la reconstruction analytique qu'il en donne dans ses fictions n'en aura que mieux concentré la vertu provocatrice d'hallucinations. Le double aura porté son modèle au niveau de la transcendance et de l'idéalité. Fécondité des restes : le mensonge de Ducasse libère les frayages d'une vérité qui avait besoin de se figurer pour se dire — vérité du travestissement. Le sujet ainsi touché ne pouvait avoir rien de commun avec le sujet imaginé par Ducasse à la suite des Idéologues, corrigés par le néo-kantisme cousinien et celui de ses disciples. Cette référence-là, nul symboliste ne pouvait, littéralement, la lire. L'affirmation, la positivité critique, la portée reconstructrice de l'effort de déblaiement entrepris par Ducasse, rien de tout cela ne pouvait échapper à l'obfuscation par ce qui seul pouvait offrir aux lecteurs l'amorce d'un sens. En cette fin de siècle, en ce début du nôtre, la lecture de Ducasse devait être parallèle à celle qui fut faite de Nietzsche, quand elle eut lieu. Car Ducasse est bel et bien, par certains aspects, un négateur, mais nietzschéen, et l'auteur des *Poésies* n'est pas sans parenté avec celui du *Crépuscule des idoles* : l'un et l'autre élaborent une « généalogie ».

Il y a donc eu méprise, dès le départ. Mais cette méprise n'est jamais une simple erreur, un accident ou l'embrayage aléatoire comme d'un mécanisme mal réglé. La méprise est le révélateur qui trahit une vérité avouée dans le moment de la fausse reconnaissance, elle met quelque chose là où il n'y avait rien, mais où devait se produire une rencontre. C'est le rendez-vous que se donne le désir pour faire jouissance de cet aveu, tout en faisant de sa fatalité destin. Chaque époque court au fantôme, pourvu qu'il soit à la fois élusif et complaisant, qu'il laisse lire de lui ce qu'on veut dire de soi, et se refuse pourtant à jamais trancher. Ce qui ferait du Sphinx un monstre serait qu'il ne répondît pas — voilà le Dieu de Vigny comme celui de Baudelaire, comme la chimère de Mallarmé :

bouche d'ombre où le poète doit se jeter pour trouver la voix qui lui demeure à jamais étrangère. C'est Ulysse, selon M. Blanchot, désirant la chant des Sirènes. Se dérobant au poète, son chant ne se fait sien que par la dépossession. Il faut pour dire cela un mythe : les romantiques avaient eu Ossian, comme les Grecs avaient eu Homère. Les poètes fin-de-siècle et leurs successeurs eurent Lautréamont, que la méprise convertit en leur propre fantôme oraculaire.

Ce n'est pas là affaire de doctrine, mais peut-être le fait d'une expérience collective de ce qu'Artaud nommera un « effondrement central de l'être », et que les philosophes du temps de Ducasse ne désignaient, comme il le fait lui-même à leur suite, que comme un « scepticisme » qui aurait perdu le contrôle de son instrument : le doute avait cessé d'être analytique pour devenir dévorant. Devenue illisible du fait des circonstances, l'œuvre de Ducasse s'offrait à point nommé au désir de néant éprouvé par une génération, pour que celle-ci fît de Lautréamont le mythe qu'il est resté : la méprise n'est que l'un des visages de la nécessité.

S'il en va bien ainsi, quelle est donc la nécessité qui fit que les Surréalistes à leur tour reconnurent un appel dans le silence nommé « Lautréamont » ? Encore qu'ils aient apporté à son culte toute la force de leur extrémisme forcené, il reste qu'ils ne sont nullement les inventeurs du mythe : il faisait partie de l'héritage, transmis par la génération précédente. Au-delà de l'anecdote, il faudrait analyser en profondeur le sens qu'a pu avoir par exemple la position de R. de Gourmont dans ce processus compliqué, ce qui éclairerait bien des aspects encore peu clairs des origines du Surréalisme. Il n'en reste pas moins qu'une fois intégré à son patrimoine, le mythe Lautréamont y a pris des formes quasi-définitives. Le mythe symboliste avait suffi à son emploi en offrant la fascination de l'anéantissement réalisé. Pour Breton, le Comte de Lautréamont, c'est autre chose, c'est l'explosion en éclats bouleversants d'intensité d'un univers enfin révélé. Ducasse a disparu en se sacrifiant à une démarche qui nous offre le récit d'insoutenables et splendides cauchemars qui lui ont coûté la vie, mais ce sont les visions qui comptent, et non le sujet consumé dans l'expérience. D'un coup, les *Chants de Maldoror* ouvraient sur l'autre monde, là où les efforts de moindres médiums n'ébauchaient que de fugitives échappées : ils confirmaient donc par avance ce que la doctrine élaborait, cautionnant par là même tout ce qui en découlerait. Les *Chants* étaient un témoignage qui valait preuve, irréfutable, définitif.

Positiviste malgré lui, Breton croyait à la force de vérité du document, à la forme probante de l'expérience — toute l'affaire des « haricots sauteurs » le montre à l'évidence, celle que Ducasse nomme « l'évidence des phénomènes ». Ce dernier ne pouvait donc que figurer le plus beau fleuron des collections — ou du capharnaüm — qui allaient remplir peu à peu le musée imaginaire du surréalisme, avec ses reliques et ses ex-votos. Les symbolistes avaient eu des Esseintes et ses choix de livres, d'attitudes, d'objets. Breton amplifiera le modèle en préférant l'accumulation à la rareté. Les *Chants*, de par leurs dimensions qu'aucune œuvre surréaliste

n'atteindra, comblait d'emblée tous les désirs et au-delà : tout y était. La méprise, dans ce nouveau contexte, ne pouvait que s'étendre. La réhabilitation surréalisante du romantisme dans ses aspects les plus noirs et les plus frénétiques ne pouvait laisser place à la moindre hésitation critique : comment Breton aurait-il pu voir dans les réécritures qu'il admirait le travail d'une recherche appliquée à ruiner les fondements même sur lesquels le Surréalisme s'était élevé ? Les grands objets métaphysiques que ce dernier révérait ou combattait se trouvaient là, dans le texte : Dieu, Satan, le Mal, l'érotisme transcendant, la révolte, etc.

Tout s'est passé comme si le mythe avait permis que vînt à la place de la grande œuvre absente un texte miraculeux qui consolait de sa perte : Ducasse, au fond, c'était Vaché tel qu'il aurait pu être. Jeux du double, de la prémonition, de l'absence et du remplacement sur quoi toute école s'établit, avec son besoin d'origines, d'institutions, de rites. Vertige aussi de la rupture, que les Surréalistes voulaient absolue, compensée par l'invention de liens sacrés avec quelques figures lointaines d'écrivains sacrifiés, à la figure tragique, à la légende inachevée. Oeuvres encerclées, menacées, maudites. Incomplètes, sans archive, elles devaient en outre être fragmentaires. Pour Breton, Lautréamont se réduisait ainsi à l'éclat sulfureux de quelques phrases impénétrables, à l'effet de choc de quelques scènes en pleine veine d'irréalité. Il était donc impensable qu'il pût rechercher dans les *Chants* les indices d'une cohérence, ou dans l'environnement de 1870 les termes d'une problématique voisine de celle de Ducasse. Le Surréalisme met à plat l'histoire des textes, et s'enchante des discontinuités ainsi engendrées, puisque les rapports qui en émergent ne sont plus que ceux du rêve. Vision anhistorique qui fait l'aveuglement de la lecture. Derrière chaque méprise, il y a une théorie. Dans le cas de la théorie surréaliste, à la méprise s'est ajouté le mépris, envers inévitable du culte démesuré rendu aux idoles électives.

La lecture de Lautréamont faite par *Tel Quel* aura connu les mêmes impasses en reconduisant la méprise pour la radicaliser. Comme sur beaucoup d'autres points, l'idéologie telquelienne des années soixante peut s'analyser comme une sécularisation des thèses surréalistes (et au-delà : romantiques et symbolistes). Le geste par lequel l'auteur se fait disparaître n'est plus tant un sacrifice métaphysique que le froid constat de l'extériorité de l'écriture dans son mouvement propre par rapport à celui qui s'y prête sans jamais la posséder. Par le relais philosophique de Blanchot, puis de Foucault, et faisant entrer en jeu Marx et Freud, *Tel Quel* donnait ainsi la version « moderne » de conceptions issues du dix-neuvième siècle romantique, la révolte métaphysique s'effaçant par exemple devant la transgression de la loi paternelle, la remise en cause des codes devenant récusation dialectique de la loi signifiante. La disparition de Ducasse n'était ainsi qu'une marque supplémentaire de la consistance de sa logique, ses textes offrant par ailleurs un modèle d'organisation soulignée, désignée, d'autres textes hétérogènes. Le procès spécifique de la textualité s'y dévoilait donc de manière exemplair : « plagiats », incises théoriques, déconstructions, refus de l'idéalisme romantique — tout y était.

En faisant cette lecture, *Tel Quel* faisait faire un grand pas cependant à la compréhension des processus d'écriture mis au point par Ducasse : on pouvait mieux ainsi saisir le statut des fragments textuels réemployés, on voyait mieux sa position polémique vis-à-vis du romantisme, on comprenait que son travail était dominé par un souci théorique, critique, philosophique, on entrevoyait qu'il fallait prendre au sérieux ses invocations à la science. Tout y était donc, sauf le projet, sauf le sujet dont rien n'est imaginable sans la mobilisation désirante qui fait son entreprise et donne un sens à toute son expérience : vie et écriture mêlées. Nous ne pouvons accéder aux orages d'affects qui furent ceux de Ducasse, mais son empreinte, son sceau comme sujet marque de sa découpe vide le profil de ses textes, y établissant un réseau de connections discursives qui permettent de percevoir où se concentrent les flux, les intensités, où s'articulent les hiérarchies de préoccupations et l'intérêts. Tout ce que nous avons lu dans la lettre des textes désigne comme leur laboratoire central l'énigme du bien et du mal. C'est là le choc même dont *Chants* et *Poésies* sont la réverbération, selon les deux versants possibles. Le premier, c'est la fiction, qui consiste d'abord pour Ducasse à dire : « Voilà, il y a du mal certain, et le bien n'est que possible ; je ne peux rien faire d'autre que montrer cette vérité, la répéter sur tous les tons, parce que sa répétition infinie est la réalité même, insoutenable mais irrécusable, et la fiction, répétition de la répétition, ne peut qu'approfondir le mystère sans le résoudre. Au vrai, dès qu'il y a fiction, j'ajoute au monde, mystérieusement, le mal qui y est déjà, je le rends plus puissant encore, j'étends son règne. La fiction est d'emblée maléfique ».

Ducasse se débat avec cette incontournable obsession, dont il veut retourner les effets : arriver à un tel excès que le mal s'y épuise de lui-même pour se sublimer comme en un processus alchimique dont le lecteur serait le premier matériau. La fiction possède à ses yeux une vertu d'effacement des médiations qu'il s'efforce de raffiner. C'est pour cela qu'il en vient à pratiquer une mise-en-fiction qui se creuse d'une distance à soi-même, par l'effort de la purification : il s'agit de distiller le « poison » le plus puissant possible. De là l'apparition de formes qui relèvent en fait de la méta-fiction : dénudement des formules, des « trucs-à-effet » en tant qu'« armes » morales supérieures. Si Ducasse en vient donc à manipuler avec brutalité les formes fonctionnelles qu'il hérite de ses devanciers (à commencer par Byron), ce n'est d'abord, comme l'a cru *Tel Quel*, ni par dérision ni par volonté de récusation critique qu'il les violente ainsi, c'est pour faire qu'elles agissent avec plus d'efficacité.

Voilà le carrefour de la première et la plus radicale des méprises — comprendre le mécanisme de la déformation des schèmes post-romantiques opérée par Ducasse, mais n'y voir que le travail d'une ironie rageuse. L'ironie viendra bien, vers la fin, mais ce qui aura tout mis en mouvement, c'est le tremblement moral du sujet Ducasse, son effroi devant les énigmes avec lesquelles joue la littérature qu'il connaît, qui l'a lui-même formé, et dont la désinvolture philosophique l'indigne profondément. Effroi redoublé quand il s'aperçoit que ce qu'il croyait maîtriser le maîtrise souverainement.

Il pensait avoir dompté les monstres, et se voit tout-à-coup dans leurs griffes. Maldoror lui échappe, à lui l'apprenti-sorcier devenu Frankenstein. Ses propres fictions l'ont joué.

Et c'est alors que son effort de maîtrise méta-fictionnelle (les *Chants*) ayant échoué, il se voit poussé à changer de niveau pour renouveler sa tactique : non plus la fiction, mais la logique ; non plus la méta-fiction, mais la reprise méta-discursive et métalinguistique de toute la problématique morale. Ici se situe alors la seconde méprise, celle qui ne laisse voir dans les *Poésies* qu'un essai de saisie scientifique de l'écriture, selon *Tel Quel*, un reniement assumé, selon Breton. Comme pour les *Chants*, l'enjeu essentiel, c'est pourtant bien encore la lutte du bien et du mal. Si Ducasse veut supprimer toute fiction, réformer le langage, faire une critique du discours, c'est pour échapper définitivement au piège des mots, pour avoir tout entière la langue en face de lui, sans craindre qu'elle ne le ligote à nouveau par le jeu incontrôlable de ses involutions et de ses retournements. Ducasse refuse d'être dupe une nouvelle fois, et craint pourtant de duper encore. La seule approche qui lui reste est donc l'approche conceptuelle et formelle, par laquelle les seuls énoncés vrais seront les maximes fondées sur les premiers principes. La « science » de Ducasse est bien plutôt une sapience en acte, un « gai savoir » critique.

Méprise, donc, chez les lecteurs les plus attentifs, et non pas erreur ; car il y a dans les lectures de Ducasse, de par la forme de leur mécompréhension pourtant pleine de sens, une nécessité : nous sommes radicalement impuissants à épouser la cause de Ducasse, même si nous parvenons à nous la représenter. Cette cause — propagande du bien, lutte contre le mal — si réelle pour Ducasse, elle fait trou dans le réel de ses lecteurs modernes. Elle fait que Ducasse, puisqu'il s'y identifie, tout simplement n'existe pas. Dans notre variante d'univers, il ne peut avoir de place, car il est impensable — temporairement peut-être : on relit bien déjà les Pères de l'Eglise — qu'une théorie de l'écriture puisse être d'essence, d'inspiration et de destination morales.

Mais il ne s'agit nullement de le déplorer. La problématique de Ducasse nous est définitivement étrangère, nous ne pouvons la ressaisir que comme un artefact archéologique dans le réseau d'une reconstruction abstraite, et nous ne pouvons être sensibles qu'à ce que notre méprise fondatrice nous permet d'apprécier : la fiction déchaînée ou l'impératif de la formalisation. La leçon n'est pas pour nous qu'il faut en revenir aux Classiques ou à Victor Cousin, à Vauvenargues ou à Naville. Elle est dans l'attention que nous sommes obligés de porter au mécanisme de la méconnaissance en tant que telle, à la façon dont elle nous joue à tout instant. Il faut admettre que nous ne savons pas ce que c'est que lire, et que ce que nous appelons de ce nom recouvre l'énigme de la formation même du sens. Au-delà de l'émotion particulière que nous causent les *Chants*, peut-être faut-il chercher en eux, de par leur approfondissement propre des logiques de la duplicité, un premier guide sur la voie d'une saisie de ce qui fait de nous des lecteurs.

Appendice : littérature et philosophie[1]

« Littérature et philosophie mêlées ». Si Hugo peut ainsi « mêler » littérature et philosophie, c'est parce qu'au dix-neuvième siècle, au fond, très peu de traits les distinguent. La tradition française, au contraire de la tradition allemande, n'a jamais établi avec précision une typologie des discours qui permettrait de classer d'un côté le philosophe et de l'autre écrivain. Le seul critère décisif, c'est l'exercice de l'écriture. De Montaigne à Valéry, l'histoire de la littérature regorge d'*auteurs*, et non de spécialistes de la fiction distingués des spécialistes de la pensée, et ce n'est que par l'application rétrospective de catégories relativement récentes que nous sommes tentés d'isoler chez Pascal le noyau philosophique ou chez Rousseau l'œuvre propre du romancier. La dimension philosophique d'une œuvre reste indépendante de son inscription dans un genre ou un autre, y compris la poésie. La « littérature » évite le pur récit, qu'elle abandonne par exemple au roman anglais, pour s'ouvrir continuement sur l'allégorie, l'apologue, la parobole qui s'en servent sans s'y soumettre ; à moins qu'elle ne débouche sur l'essai, qui n'y renonce pas tout à fait et qui, en tout cas, préfère la dissertation complaisante sur les subtilités du moi à la sévérité impersonnelle de l'abstraction.

Il faudra attendre que se répande en France l'influence hégélienne pour qu'apparaissent des ouvrages purement techniques de philosophie, dont la valeur dépasse celle de simples compilations académiques. Du récit simple à la technicité métaphysique, le spectre est continu, avec une forte concentration vers le centre, là où ni l'un ni l'autre ne domine vraiment. Même chez Descartes, même chez Pascal, le récit imprègne le raisonnement discursif, ne serait-ce que sous la forme de l'autobiographie intellectuelle, où l'événement subjectif, affectif, n'est jamais séparé de l'événement conceptuel, au point parfois qu'ils se confondent, comme les *Pensées* le montrent à l'évidence. L'archéologie du discours philosophique français ne permet donc pas de repérer des différenciations décisives : ce n'est que bien tard que le tronc discursif commun laissera reconnaître l'évolution et le développement de formes nouvelles, après une longue histoire polymorphe. Seul rameau tôt formé de cette généalogie, tôt fixé dans un équilibre longtemps stable, jusqu'au dix-neuvième siècle : le genre de la maxime. Genre encore équivoque pourtant puisque le roman classique en est semé, et que cette forme en France ne perdra de son poids philosophique que quand la méthode inductive, puis la méthode phénoménologique, viendront occuper le devant de la scène et monopoliser ceux qui désormais se nommeront « philosophes » pour se séparer des « écrivains » — mais rien n'est jamais joué, et où faudra-t-il aujourd'hui classer un Derrida ?

Pendant tout le dix-neuvième siècle subsistera donc un champ commun de préoccupations où se retrouvent ceux qu'aujourd'hui

1. On trouvera dans l'annexe bibliographique des indications de date et de publication qui compléteront l'esquisse présentée ici, et qui, faut-il le souligner ?, ne prétend nullement à l'exhaustivité. Pour une réflexion sur une tradition autrement riche d'interrogation réciproque de la littérature et de la philosophie, cf. *Poétique* n. 21, Seuil, 1975.

nous pouvons chercher à distinguer. Le romantisme est tout autant affaire de métaphysique que de style, et les grandes polémiques autour de la poésie et du roman, au moins jusqu'à l'apparition des grandes mutations formelles de la fin du siècle, touchent beaucoup plus à la philosophie qu'à l'esthétique. C'est la « philosophie » qu'on prête à Balzac ou à Flaubert que leurs censeurs condamnent ; c'est sur sa propre philosophie que Zola entend faire porter le débat — encore que les paradigmes auxquels il se réfère tendent désormais à échapper aux systèmes classiques, au moment où la science s'émancipe et entreprend de se penser elle-même en échappant enfin à la tutelle des « penseurs ».

Homme du dix-neuvième siècle, Ducasse ne peut pas donner à son entreprise un cadre intellectuel bien différent de celui où ses contemporains agissent. La « littérature » (qu'il ne nomme pas ainsi, mais plutôt « poésie » : la leçon de Flaubert n'est pas encore apprise, la réflexion de Mallarmé s'amorce à peine, et Verlaine oppose l'une à l'autre), la poésie donc, pour Ducasse, ne se distingue pas de la philosophie, et philosopher, c'est d'abord écrire. A la fois « écrivain » et « philosophe » — écrivain parce qu'il admire entre toutes, à ses débuts, la « philosophie » de Byron ; « philosophe » parce qu'il veut réformer la fiction — Ducasse opèrera peu à peu un déplacement interne à ce qui reste pour lui un champ unique de réflexion et de pratique, l'écriture, en passant des *Chants* aux *Poésies*. C'est en cherchant à approfondir le sens et les formes qui articulent ce champ complexe que nous pouvons mieux saisir ce qu'il en fut du « cas » Lautréamont.

Ecrivains, professeurs

Si la nature du lien entre littérature et philosophie ne change pas de manière fondamentale pendant la plus grande partie du dix-neuvième siècle, il n'en va pas de même pour ce qui est du lieu institutionnel d'où la réflexion et la parole sont émises. Si les discours continuent d'être indissociables, au moins globalement, les statuts des personnes qui les assument vont assez vite se différencier. L'ébauche du type de l'écrivain tel qu'il se forme vers le début du siècle (ainsi de Balzac) implique encore un mélange de fiction et de réflexion, mais un individu de type nouveau va peu à peu se répandre dont l'activité ne pourra plus être classée que comme « philosophique ». Le champ unique que nous avons mentionné se scinde en deux secteurs assez nettement distincts : ils restent confondus aux yeux de l'écrivain, mais s'opposent désormais aux yeux d'un nouveau personnage historique : le professeur. Pour la philosophie, c'est Royer-Collard qui l'inauguera, propulsé dans ce rôle un peu malgré lui par Fontanes, Grand Maître de l'Université napoléonnienne. Après lui, l'archétype, ce sera Victor Cousin, suivi par la phalange des jeunes philosophes, ses disciples, issus de l'Ecole Normale Supérieure.

L'exercice de l'écriture restera un engagement séculier, tandis que celui de la philosophie ne pourra se faire que dans le cadre d'un

ordre régulier. Aujourd'hui encore, on ne « forme » pas les écrivains (sauf aux Etats-Unis peut-être), on naît tel — ce qui ne saurait être le cas des philosophes, que seule l'Université habilite. La création de l'Ecole Normale est évidemment à l'origine de cette institutionnalisation qui provoquera des métamorphoses et des partages discursifs nouveaux. C'est elle encore qui sera responsable de la création et du maintien d'un courant philosophique puissant jusqu'à la fin du second Empire, et dont l'infrastructure scolaire — d'ailleurs contrôlée par son chef, Cousin — assurera à la fois la diffusion et la pérennité en même temps que l'étanchéité, l'imperméabilité aux transformations survenues dans d'autres domaines. Philosophie avant tout universitaire, académique, liée de plus en plus aux cercles dirigeants et à leurs intérêts — avec de notables exceptions — c'est ce courant que les contemporains identifiaient sous le nom d'Ecole Spiritualiste. C'est la philosophie de cette Ecole, tout entière constituée de Normaliens entretenant des relations de maître à disciples ou de condisciple à condisciple, que l'enseignement officiel a sous l'Empire imposée à tous les élèves des Lycées et Collèges. Parmi eux : Isidore Ducasse.

Professeurs de philosophie

Encore qu'il n'existe pas d'étude complète sur la généalogie des professeurs de philosophie dans la première moitié du dix-neuvième siècle, et bien qu'il ne soit pas question pour nous d'en donner une élaboration complète, nous pouvons cependant tenter de reconstituer dans une certaine mesure l'histoire des figures les plus marquantes de ce corps universitaire, retenues en fonction de ce qui reste notre objet principal : la formation intellectuelle de Ducasse. Le réseau serré des dédicaces, des remerciements, des discours, des éloges funèbres, des notes accompagnant de pieux recueils de cours, nous permettant de nous faire une idée de la logique du développement de l'Ecole Spiritualiste, depuis le moment de sa formation jusqu'à celui de sa décadence — soulignée en 1865 par Paul Janet dans *La Crise philosophique* :

> Ce n'est rien proposer de téméraire que de convier l'école spiritualiste à s'imiter elle-même, à se rappeler ses commencements obscurs et glorieux, où, dans le silence de l'Ecole Normale, elle étudiait avec passion les lois de la perception extérieure, les origines de nos idées, l'autorité de la connaissance humaine, les fondements de la psychologie.

Le jugement de Janet (également auteur d'un ouvrage sur Victor Cousin et son œuvre) contraste singulièrement avec le ton du récit ému des débuts de l'école qu'a laissé Jean-Philibert Damiron, lui-même disciple fidèle de Cousin, dans son *Essai sur l'histoire de la philosophie en France au XIX^e siècle*, paru en 1827.

Les vrais débuts de l'école spiritualiste sont en effet marqués par l'extraordinaire influence des cours professés, devant un public tenu sous le charme de son éloquence, par un jeune homme de vingt-trois ans, Victor Cousin. Ces cours, comme en témoigne le titre de

l'ouvrage qui rassemblera ceux de 1815-1820 (paru en 1841) : *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, ne portent pourtant que sur l'histoire de la discipline et ne s'offrent pas comme l'exposé d'une doctrine personnelle. Ce qui en fait pourtant alors l'extrême originalité en même temps que la séduction dans une époque qui aspire à un nouvel ordre, c'est le sujet : la philosophie de Kant.

De ce moment, et jusqu'à la fin du deuxième tiers du siècle, Kant restera la référence philosophique fondamentale. Cousin lui-même, encore que sa fidélité à Kant aille peu à peu en s'émoussant [2], aura largement contribué à faire de la terminologie kantienne un recueil de mots désormais connus. Qu'il suffise d'évoquer ici son livre-vedette : *Du Vrai, du Beau, du Bien* (1853). S'il ne fut pas le premier traducteur de Kant, il en donna dans ses cours une adaptation qui devait s'imposer, reprise dans les traductions des principaux textes de Kant procurées séparément par deux de ses disciples et sous son impulsion : J. Tissot et J. Barni. C'est dans la traduction de ce dernier qu'on lit d'ailleurs encore aujourd'hui Kant en édition de poche.

Barni, qui avait commencé à étudier Kant en 1837 et devint le secrétaire de Cousin en 1841, donna par ailleurs de longues et considérables études sur Kant, une fois devenu professeur à Genève — exilé comme tant d'autres pour cause de coup d'Etat. Notons que c'est à Genève encore que professait Naville, qui fut l'éditeur des œuvres de Maine de Biran (1766-1824) en même temps que Cousin, avant de donner *Le Problème du mal*, qui figura dans la bibliothèque de Ducasse, semble-t-il.

C'est chez Maine de Biran qu'il faut d'ailleurs aller chercher la source de l'éclairage particulier que Cousin apporta dans sa lecture de Kant, marqué qu'il fut par cet héritier de la tradition philosophique du XVIII^e^ siècle, toute prête à accueillir la révolution kantienne, surtout dans la mesure où elle paraissait offrir les moyens de fonder enfin fermement la doctrine morale grâce aux puissantes ressources de la Critique. De là que, chez Cousin, ce soit avant tout la perspective morale de l'œuvre de Kant qui retienne l'attention, parce que la psychologie y devient enfin une « science ». Psychologie fondée sur la réflexivité, et qui permet de poursuivre sur de nouvelles bases l'œuvre des moralistes français du 17^e^ et du 18^e^ siècles, parce qu'elle se trouve désormais garantie dans son rapport à la vérité. Ainsi, plus que la *Critique de la raison pure*, c'est la *Critique de la raison pratique*, ou même les *Fondements de la métaphysique des mœurs* ainsi que la *Critique du jugement* qui resteront les principales références de l'Ecole. Dans les nombreux moments de son enseignement consacrés à Kant, Cousin fera bien voir comment la psychologie appuyée sur les règles de la raison peut unifier la recherche et la connaissance de l'homme ; et ce, malgré le « scepticisme » qu'il reprochera à Kant tout en en vantant la « méthode », « qui survit aux vices de ses applications » :

2. « Victor Cousin, en continuant de s'opposer à l'empirisme, se réclame de plus en plus de Descartes, ou plutôt d'un cartésianisme allant se confondre avec celui de Bossuet ». M. Vallois, *La Formation de l'influence kantienne en France*.

> L'homme est un univers en abrégé : la psychologie est la science universelle concentrée. La psychologie contient et réfléchit tout, et ce qui est de Dieu, et ce qui est du monde, sous l'angle précis et déterminé de la conscience ; tout y est à l'étroit, mais tout y est.
>
> (*Introduction à l'histoire de la philosophie*, leçons de 1828 et 1829)

La tradition « psychologique » française, fondue à la raison pure kantienne : tel est le fondement de la doctrine de Cousin, dont nous retrouvons de nombreux échos chez Ducasse.

Maine de Biran et Cousin, aussi importants qu'ils soient pour notre sujet, ne sont pas cependant les seuls auteurs dont la pensée ait exercé une influence sur la formation de la philosophie universitaire qui trouve son aboutissement canonique dans des ouvrages comme les manuels scolaires d'A. Jacques, de Ch. Bénard ou Fr. Bouillier. Le prestige d'orateurs comme Royer-Collard (1763-1845) est là pour nous rappeler que l'enseignement du XIX^e^ siècle obéit encore en partie aux critères rhétoriques et esthétiques du siècle précédent. Pour professer avec succès, il faut être éloquent, au sens le plus classique : c'est encore ce qui fera la célébrité d'un Michelet ou d'un Quinet — et leur malheur. Cette éloquence universitaire, nous trouvons de multiples traces de son importance et de ses traits dans le style presque constamment oratoire des *Chants*, et même des *Poésies*, ne serait-ce que par la référence explicite aux « discours de distribution des prix » — genre que les philosophes en place pratiquaient assidûment et dont les produits étaient immédiatement publiés.

Abel-François Villemain (qui se mérita les appréciations que l'on sait de la part de Baudelaire), cité avec révérence dans les *Poésies*, fut un de ces professeurs pairs de Cousin par la précocité et la carrière. Bien qu'on ne puisse pas à proprement parler le classer parmi les philosophes, il faut noter la très grande influence qu'eurent ses *Cours de Littérature française* (1828-29), souvent réédités, ainsi que ses *Etudes de littérature ancienne et étrangère* (1846), où figure entre autre un essai important sur Byron. Villemain s'aligna sur les pouvoirs établis, à la différence de beaucoup d'« intellectuels » résistants après 1851, et son esthétique sombra dans l'académisme, mais ses principes n'en restèrent pas moins dominants dans l'enseignement, qui recevait par ailleurs l'influence persistante des théories sur le Beau que l'on pouvait déduire des thèses de Kant. De même pour la question du « goût », vieille notion héritée du 18^e^ siècle mais demeurée jeune, au moins dans les manuels, qui lui font régulièrement une place importante. Les *Chants* et les *Poésies* n'échappent pas à ces problématiques.

Villemain, qui fut élu à l'Académie en 1821, y précéda son contemporain Guizot (1784-1874), élu en 1836, mais arriva après lui à la Sorbonne (Guizot en 1812 et Villemain en 1816). Le nom de Guizot, brièvement rappelé ici, doit souligner les parentés qui existent encore, grâce sans doute au système de l'éloquence, entre les divers enseignements du temps : philosophie, littérature, histoire. Sans que nous puissions y insister, il convient de ne pas oublier que c'est sur le terrain de l'histoire que beaucoup de recherches conver-

gent alors : histoire de la philosophie enseignée par Cousin, histoire de la littérature donnée par Villemain, histoire tout court avec Guizot, puis Michelet, Quinet, Taine ou Renan, sans oublier la linguistique historique triomphante. Ce n'est donc pas un hasard si Ducasse, lui aussi, passe par le paradigme dominant quand, dans *Poésies*, il se fonde sur une récapitulation historique afin d'établir sa théorie. Le raccourci axiomatique ne préside plus à l'élaboration des systèmes, et la mise en ordre formelle ne doit être encore que l'aboutissement d'une recherche qui, pour avoir valeur scientifique, doit d'abord avoir sondé l'histoire.

Seule exception peut-être à cette règle : l'œuvre de celui qui fut sans doute le plus authentiquement philosophe, au sens moderne, des « penseurs » de la première génération du siècle, et l'une des figures tutélaires de l'Ecole spiritualiste : Théodore Simon Jouffroy (1796-1842). Normalien et professeur à la Sorbonne, selon le schéma classique, il fit connaître en les traduisant les principaux auteurs de la philosophie écossaise, « découverts » d'abord par Royer-Collard. On parle beaucoup de Dugald Stewart et de Thomas Reid chez Jouffroy, et l'écho de leurs doctrines se rencontre jusque dans les *Chants* et les *Poésies*.

Disciples

La première génération de ce groupe de philosophes (Jouffroy, Villemain, Cousin, Guizot) eut à son tour une génération de disciples qui répercuteront leurs idées en les approfondissant ou en les aménageant. Elles se trouveront mises ainsi à la portée du vaste public de la jeunesse des lycées, dans les années précisément où Ducasse y reçoit sa formation. C'est dans les ouvrages de ces disciples que nous pourrons le mieux repérer et reconstituer les fils de la trame qui fait le fond de l'entreprise de Ducasse sur le plan philosophique.

Le *Manuel de philosophie* d'A. Jacques, J. Simon et E. Saisset (1846) nous paraît particulièrement caractéristique du travail de synthèse scolaire que nous évoquons. Des trois auteurs, A. Jacques est celui qui a connu la carrière la moins heureuse, mais la plus intéressante dans la perspective d'une recherche sur Ducasse. Né en 1813, normalien en 1832, professeur à Louis-Le-Grand puis à l'Ecole Normale, il édita Clarke, Fénelon et Leibniz, collabora au *Dictionnaire* d'A. Franck, puis fut le fondateur, avec J. Simon toujours, de *La Liberté de Penser*. Cela lui valut d'être destitué en 1850. Ayant fondé la Librairie Républicaine, il édita *Le Gouvernement direct* de Renouvier, d'inspiration franchement socialiste. Interdit d'enseignement après le coup d'Etat, il ne lui restait plus que l'exil.

Avec pour tout viatique une lettre de recommandation de Humboldt et quelques instruments de physique, il débarqua en 1852 à Montevideo. Y fit-il la connaissance de François Ducasse, alors qu'il cherchait à y établir une institution d'enseignement ? C'est probable, et l'on ne peut s'empêcher de supposer que ce contact avec un esprit idéologiquement proche, proche aussi de celui des

Dazet chez qui fréquentera Isidore, aura pu avoir une influence sur la formation ultérieure du fils du Chancelier du consulat de France. L'expérience de Montévidéo fut peu fructueuse pour Jacques, qui passa ensuite en Argentine, d'abord à Rosario et Cordoba (autres liens ducassiens ?), puis à Buenos-Aires où il devint rapidement la figure dominante de la réforme de l'instruction publique. Directeur du Colegio Nacional de Buenos-Aires en 1863, il eut alors une influence extraordinaire sur le développement de l'éducation en Argentine où il mourut, sans être retourné en France, en 1865.

On connaît évidemment la carrière de J. Simon après la chute de l'Empire, mais il fut aussi un historien de la philosophie avec des travaux sur Malebranche et Bossuet, et un propagandiste de la variante sociale du mouvement spiritualiste. Des ouvrages comme *L'Ouvrière* ou *Le Devoir* développent une thématique dont bien des accents trouvent des échos dans celles de Ducasse — sans pourtant qu'il soit question d'aller jusqu'à y voir l'une des « sources » de ce dernier. Il s'agit bien plutôt de la commune inscription dans un courant de pensée dont les grands axes restèrent à peu de chose près les mêmes à travers tout le siècle.

Emile Saisset, lui, restera un historien de la philosophie, tout en approfondissant dans ses recherches la compréhension d'un courant contre lequel l'Ecole lutta avec le plus de détermination, et qu'évoque le titre de son principal ouvrage, *Le Scepticisme*. C'est de ce thème que Ducasse fera l'un des points déterminants de sa stratégie anti-romantique (« c'est avec les pieds que je foulerai les stances aigres du scepticisme » PI, 20).

Parmi les disciples de Cousin, nous avons déjà cité Philibert Damiron. Outre son *Essai*, il faut mentionner son *Mémoire sur Dumarsais*, qui témoigne de la permanence de la tradition rhétorique de même que de l'intérêt constant qui, par ailleurs, fut accordé par l'Ecole à la réflexion linguistique et logique de Port-Royal, dont la *Logique* et la *Grammaire* sont fréquemment citées par nos auteurs.

Jules Barni, déjà cité pour ses très courageuses et exactes traductions de Kant, s'est signalé par ses synthèses didactiques du kantisme, mais aussi par un ouvrage qui révèle l'une des tentations de l'Ecole, désireuse de fournir des fondements, non seulement à la morale privée, mais encore à la morale publique — dans la lignée de Kant d'ailleurs : *La Morale dans la démocratie*. Tentative déjà rendue archaïque, d'une certaine façon, par le développement contemporain en Allemagne de la théorie de l'Etat (délibérément ignorée en France par l'enseignement officiel, comme tout ce qui pouvait se rattacher de près ou de loin à Hegel, philosophe « asiatique », propagandiste du « néant »). Barni collabora lui aussi à *La Liberté de penser* et se retrouva également en exil.

D'autres disciples du courant inauguré par Cousin feront des choix différents. En vieillissant, le spiritualisme, durement malmené par la concurrence d'autres philosophies conquérantes comme le Positivisme, ou par les fins de non-recevoir opposées à ses avances par une science désormais bien émancipée, s'est peu à peu dilué en une doctrine prudente, agnostique, décidée à ne plus déplaire tout en ne renonçant pas à un certain mordant polémique qui lui conser-

vait un public, celui par exemple de la *Revue des Deux-Mondes*. On y verra la signature des éclectiques — l'« éclectisme » étant devenu le nouveau nom du mouvement — celles par exemple d'Edme-Marie Caro et E. Vacherot, penseurs officiels d'une publication dont la collection figurait dans la bibliothèque de M. Ducasse père.

Caro (1826-1887), normalien, professeur à la Sorbonne (1864) dans la chaire de Laromiguière et de Jouffroy, est à retenir surtout pour ses « études morales », d'abord publiées dans la *Revue des Deux-Mondes*, puis en volume. Leur style vigoureux, contrastant singulièrement avec la lourdeur rhétorique de ses prédécesseurs, est leur seule caractéristique marquante — outre des rencontres fréquentes avec Ducasse. *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques* (1864) manifeste à la fois la sclérose idéologique de l'Ecole, figée sur des positions ressassées depuis un demi-siècle, et son attitude défensive devant l'assaut des nouvelles idéologies qui lui contestent aussi ses privilèges au sein des institutions (Lycées, Sorbonne, Institut, Académie, revues et grands journaux).

C'est le même problème et les mêmes difficultés qui sont évoqués dans *La Crise philosophique*, de P. Janet, cet ami de Caro que nous avons déjà cité. Chez tous les deux, la réprobation envers les courants nouveaux, surtout dans la littérature, se joint à des admonestations à ce qui subsiste de l'école spiritualiste pour l'exhorter à faire front sur le terrain de la philosophie. Leur rhétorique et leurs bêtes noires sont celles-là mêmes que nous retrouvons dans les *Poésies*, exactement à la même époque.

Le cas d'Emile Vacherot (poste abandonné à la suite d'une polémique retentissante avec l'Abbé Gratry, polytechnicien, aumônier de l'Ecole Normale, et restaurateur par la suite des Oratoriens) est assez semblable dans la mesure où, lui aussi, pousse un cri d'alarme pour avertir de l'étendue de la « crise philosophique ». Il diffère de Caro cependant dans la mesure où sa culture, au moins autant « scientifique » que « morale », lui suggère des formules d'ouverture en direction de la science contemporaine (ce que ne manque pas de faire Gratry de son côté aussi, mais en se différenciant du « panthéisme » de Vacherot). Partisan d'un spiritualisme revigoré par les apports de la science, ne renonçant pas à traduire ceux-ci en termes du système kantien plus ou moins aménagé, Vacherot reste moins brillant que Caro, mais beaucoup mieux informé, solide et rigoureux. *La Science et la conscience* (1870), recueil d'articles parus dans la *Revue des Deux-Mondes* en 1869, au moment de la plus grande activité de Ducasse, laisse percevoir à travers un certain durcissement des thèses la fin d'une époque de la philosophie, qui ne trouvera guère de prolongements, mais très transformés, que chez Ravaisson et, à travers lui, Bergson.

Survivances idéologiques, mais occupant encore le devant de la scène dans les années 1860-1870, grâce à l'incrustation des professeurs de philosophie dans le réseau des institutions. Certains sont de fermes soutiens de l'ordre, nostalgiques d'une restauration morale ; d'autres poursuivent une fronde très modérée dans la presse libérale ; d'autres encore auront extrapolé leurs convictions pour fonder une politique oppositionnelle qui leur aura imposé l'exil. Les

mieux en place craignent pour l'avenir, qu'ils voient livré aux barbares qui menacent déjà leur présent, mais aucun de ces « philosophes » n'incarne une philosophie vivante, et la plupart ne soupçonnent guère que ce sont les bases mêmes de leur univers philosophique, scientifique ou littéraire qui sont en train de changer. C'est pourtant dans cette impasse que Ducasse a cru discerner le début d'une nouvelle route, à la faveur d'une crise philosophique qui ne s'est pas dénouée dans le champ traditionnel de la philosophie, mais par une mutation advenue sous l'effet des nouveaux développements de l'histoire et de la science.

En termes évolutionnistes, la « variété » philosophique « découverte » par Ducasse n'a pas su trouver les caractères qui auraient assuré sa survie, et la stérilité de cet embranchement a entraîné sa fin. Ni Cousin, ni Jouffroy, ni Villemain n'ont eu de postérité, malgré leur emprise sur le système. La vraie nouveauté philosophique, ce sera celle que découvriront d'autres poètes et écrivains, de Villiers de l'Isle-Adam à Mallarmé : Hegel.

« Panthéistes » et « nihilistes »

Ce n'est pas à dire que Hegel ait été un inconnu pour les philosophes dont nous avons parlé, et à vrai dire, Cousin a été un des premiers à parler de lui : il lui avait d'ailleurs rendu visite en Allemagne en 1821, au cours d'une sorte de tournée d'information qu'il y effectua alors. Mais la rencontre fut sans lendemain car, dans la perspective des spiritualistes, Hegel ne pouvait être perçu que comme un « panthéiste » (Cf. Gratry), à classer pour cette raison dans la même catégorie que Spinoza — autre bête noire de l'Ecole, encore que bien mieux connu, et donc bien plus vigoureusement combattu que Hegel. L'influence de Spinoza semblait alors avoir pénétré très profondément les milieux littéraires. Ainsi Nourrisson écrit-il : « Bref, qu'on le sache ou qu'on l'ignore, qu'on se le dissimule ou qu'on se l'avoue, les maximes de Spinoza sont, à cette heure, l'âme des théories les plus en vogue et les plus bruyantes ». Ou encore : « Banni promptement des sphères supérieures de la science, le Spinozisme a pénétré dans les basses et moyennes régions des lettres et de l'utopie » (1866).

Spinoza provoque alors des sentiments beaucoup plus violents que Hegel, mais dans la mesure surtout où, lu par Saint-Simon, par Fourier, par Proudhon, son « athéisme » ne paraît déguisé en panthéisme que pour mieux proposer une politique radicalement subversive. Il paraît d'ailleurs bien avoir été purement et simplement annexé par un certain courant révolutionnaire et transformé en philosophe « de gauche », précurseur de la Révolution française. C'est ce qu'indique par exemple l'édition de ses *Oeuvres complètes*, traduites et annotées par J.-G. Prat (1863-1872) qui, d'accord avec tous les observateurs de l'époque pour dénoncer la crise philosophique, écrit en effet : « Puissent la lecture de la vie de ce grand homme, et la méditation de ses ouvrages, sortir enfin notre pâle jeunesse du lourd marasme où elle semble plongée de nos jours ».

Si tous les philosophes traditionnels sont d'accord pour condamner les « philosophes du néant » qu'ils voient pénétrer rapidement les milieux littéraires, ils ne traitent cependant pas Spinoza et Hegel sur le même pied, en dépit de leur présumée filiation. Spinoza se trouve régulièrement et définitivement condamné, tandis que Hegel n'est que réfuté ou ignoré. Il faut en effet reconnaître que Hegel a été assez vite connu, commenté, enseigné — surtout par Wilm, un américian francisé, et par Véra, qui l'a traduit. Hegel avait même franchi les strictes limites d'un cours de Sorbonne en recevant un traitement tout compte fait assez favorable dans le manuel de Ch. Bénard. Traducteur du *Cours d'esthétique*, dont il a aussi publié en volumes séparés le *Système des Beaux-Arts* et la *Poétique*, Bénard manifeste une réelle connaissance de Hegel. Chez lui se repèrent d'ailleurs des changements idéologiques et discursifs qui font que son manuel tranche nettement sur celui d'A. Jacques et al. : citations abondantes, effacement du paradigme kantien, mise en avant du modèle scientifique rejetant toute conception *a priori* en faveur de la « vraie méthode », qui doit être à la fois « expérimentale » et « rationnelle ».

La Crise

Ainsi s'esquisse donc une image du champ de dispersion des problématiques philosophiques dans les années 1860-1870. Un commun sentiment de désarroi, éprouvé avec angoisse par les uns et espoir par les autres, contribue à une mise en crise qui n'est pas sans rappeler celle que nous connaissons aujourd'hui. Les contradictions sont alors partout visibles, parfois violentes, surdéterminées par les enjeux politiques. D'un côté la tradition « spiritualiste », héritière du courant classique français fondé sur la « psychologie », retrempée au contact du moralisme rationaliste kantien, tient encore solidement les institutions ; d'un autre côté, des courants « nihilistes », « asiatiques », mêlant plus ou moins confusément Spinoza, Hegel, les doctrines orientales, produisent des variantes tantôt subversives et tantôt contemplatives voire mystiques ; d'un autre côté, enfin, émergent les indices d'une redistribution des pouvoirs de la philosophie peu à peu mise en minorité par la philosophie des savants, qui désire ignorer les prétentions hégémoniques des spiritualistes et propose de nouveaux paradigmes pour la philosophie elle-même.

Ces contradictions cependant — et c'est en cela qu'elles nous intéressent — n'agitent pas seulement les chaires d'éloquence et les laboratoires : elles intéressent en effet tout le domaine public, et avant tout son expression la plus controversée, la littérature (cf. ce qu'en dit E. Poitou, par exemple). Si « crise » il y a, il faut bien voir qu'il ne s'est nullement agi d'une crise passagère, mais qu'elle a au contraire pratiquement occupé la plus grande partie du siècle depuis Musset et sa *Confession d'un enfant du siècle*. Toute la thématique que ce livre a mise en place, nous la retrouvons de livre en livre, d'article en essai, et c'est tout naturellement dans les *Poésies* que nous pouvons en trouver un dernier écho — le plus aigu peut-être et le plus révélateur.

Voilà donc ce que nous avons pu entendre par « philosophie » dans notre relecture de Lautréamont : le tressage de plusieurs registres philosophiques plus ou moins neufs, plus ou moins mourants, avec leurs régularités discursives, leur rhétorique et leur argumentation propres. La crise et ses descriptions rituelles y jouent un rôle majeur, amenant une analyse qui porte essentiellement sur l'état de l'esprit public et la littérature qui en est l'expression. D'où, des tentatives plus ou moins contradictoires esquissées ici et là à partir de terrains très différents (la morale, la psychologie, la science) pour « soigner » un siècle que l'on voit malade et à qui l'on propose une idéologie éclectique, unifiante, apolitique. Car de fait, il n'est jamais question dans tous ces débats, dans tous ces projets, d'autre chose que d'une réforme intellectuelle et/ou morale. L'impensé du siècle, dans les instances idéologiques dominantes — malgré Fourier, malgré Comte, malgré Proudhon, c'est toujours et encore le problème tabou de l'ordre politique et social, bien timidement abordé par les républicains du second Empire.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE
Philosophie en France
1840-1880 [1]

Auteur	*Dates*	*Livres*
BARNI J.	(1818-1878)	1846 Traduction de Kant : *Critique du Jugement* 1848 Traduction de la *Critique de la raison pratique* 1847-51 collabore à la *Liberté de Penser* 1855 id.à *l'Avenir* 1854-57 id. à la *Revue de Paris* 1869 Traduction de la *Critique de la raison pure* 1873 *Les Moralistes français du XVIII^e siècle* [dt Vauvenargues]
BEAUFRET J.		*Notes sur la philosophie en France au XIX^e siècle*. Cours dactylo. Dactyl. R. Vezin, 48, rue de la Santé, Paris.
BÉNARD CH.	(1808-1898)	1840-1851 *Cours d'esthétique de Hegel* 1845 *Précis d'un cours élémentaire de philosophie* 1847 *Schelling* 1852 *Poïétique de Hegel* 1862 *De la philosophie dans l'éducation classique* 1870 *Questions de philosophie* (2^e éd. augmentée). « Du Mal » et « De la Destinée Humaine ». (Articles dans A. Franck)

1. On ne trouvera ici que les titres cités ou utilisés au cours de notre étude.

BERNARD CL.	(1813-1878)	1865 *Introduction à la médecine expérimentale* 1876 *La Science expérimentale*
BIÉCHY A.		1855 *Essai sur la méthode de Bacon* 1868 *Les théories et la science* 1869 *L'induction*
BOUILLIER F.	(1813-1899)	1844 *Manuel de l'histoire de la philosophie* 1845 *Théorie de la raison impersonnelle* ; traduction de Fichte 1858 *De l'unité de l'âme pensante* 1865 *Le plaisir et la douleur* 1867 *Notions d'histoire de la philosophie* (2e éd.)
CARO EDME-M.	(1826-1887)	« Du scepticisme actuel » (Distri. des prix, Angers) 1854 *Etudes morales sur le XIXe siècle* 1855 *Etudes morales sur le temps présent* 1864 *L'idée de Dieu et ses nouveaux critiques* (nouvelle éd.) 1866 *La philosophie de Goethe* 1867 *Le matérialisme et la science* 1869 *Nouvelles études morales sur le temps présent* 1871 *Les jours d'épreuve* (1870-1871) 1878 *Le pessimisme au XIXe siècle* 1883 *M. Littré et le positivisme* 1888 *Philosophie et philosophes* id. *Poètes et romanciers*
CHEVREUL E.	(1786-1889)	1856 *Lettres adressées à M. Villemain sur la méthode en général et sur la définition du mot « fait »*

COURNOT A.	(1801-1877)	1838 *Recherches sur les principes mathématiques de la théorie des richesses* 1843 *Exposition de la théorie des chances et des probabilités* 1851 *Essai sur les fondements de nos connaissances* 1861 *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales* 1875 *Matérialisme, vitalisme, rationalisme*
COUSIN V.	(1792-1867)	1826 *Fragments de philosophie* 1828 *Cours d'histoire de la philosophie* 1841 *Cours de l'histoire de la philosophie moderne* (cours 1815-1820) 1844 *Philosophie de Kant* 1853 *Du vrai, du beau, du bien* 1861 *Introduction à l'histoire de la philosophie* (cours 1828-1829, 4e éd.)
DAMIRON J.PH.	(1794-1862)	1828 *Essai sur l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle* 1831-1836 *Cours de philosophie* 1842 Edit. du *Cours d'esthétique* de Jouffroy 1843 Edit. des *Nouveaux mélanges* de Jouffroy 1846 « L'enthousiasme » (cours)
DORSEY S.		1874 *On the philosophy of the university of France*. New Orleans.
DUHAMEL J.F.		1853-54 *Cours de mécanique* (2e éd.) 2 vol. *Des méthodes dans les sciences de raisonnement* [cité par Ravaisson : 1868] 1856 *Eléments de calcul infinitésimal*
FRANCK AD.	(1809-1893)	1844-52 *Dictionnaire des sciences philosophiques*. 6 vol. 1868 *Morale pour tous* 1871 *Moralistes et philosophes*

GARNIER AD.	(1801-1864)	1840 *Critique de la philosophie de Thomas Reid* 1852 *Traité des facultés de l'âme* 1855-57 *Histoire de la morale* *Notice* sur Th.S. Jouffroy
GRATRY (ABBE)	(1805-1872)	1851 *Etude sur les sophistes contemporains*, ou lettre à M. Vacherot. 1853 *Traité de la connaissance de Dieu* 1855 *Logique* (2 vol.). Appendice : polémique avec E. Saisset 1857 *De la connaissance de l'âme* 1862 *Les sources* 1864 *Les sophistes et la critique*
JACQUES AM.	(1813-65)	1846 *Manuel de philosophie* (avec E. Saisset et J. Simon) 1851 *Le christianisme et la démocratie* 1857 « Excursions au Rios Salado et dans le Chaco » in *Revue de Paris*. Editions de Leibniz et de Fénelon. Articles dans le *Dictionnaire des sciences philosophiques* d'Adolphe Franck (1844-52) : « Facultés de l'âme ».
JANET P.	(1823-1899)	1865 *La crise philosophique. MM. Taine, Renan, Littré, Vacherot* 1868 *Philosophie du bonheur* (3e éd.) 1868 « Le spiritualisme français contemporain ». *Revue des Deux-Mondes* 1870 *Eléments de morale* 1874 *La morale* 1879 *La philosophie française contemporaine*
JOUFFROY TH. S.	(1796-1842)	1830 *Le problème de la destinée humaine*

		1833 *Mélanges philosophiques* (Du scepticisme ; de la science psychologique ; des facultés de l'âme humaine ; du Bien et du Mal) 1834-35 *Cours de Droit naturel* 1843 *Cours d'esthétique*
KANT E.	(1724-1804)	1846 *Critique du jugement* suivie des *observations sur le sentiment du beau et du sublime*. 2 vol. Trad. par J. Barni. Dédié à Cousin. 1848 *Critique de la raison pratique*, précédée des *Fondements de la métaphysique des mœurs*. Trad. par J. Barni
MONTÉGUT E.	(1825-1895)	1849 *« De la maladie morale au XIX^e siècle ». Revue des Deux-Mondes* (15 août 1849) 1890 *Dramaturges et romanciers*
NAVILLE E.	(1816-1909)	1837 *Maine de Biran* 1861 *La vie éternelle* 1868 *Le problème du mal* 1869 Id. 2^e éd. (3000 ex.) 1870 *Le devoir* (2^e éd.) *Les adversaires de la philosophie*
NOURRISSON J.F.		1858 *Tableau des progrès de la pensée humaine* 1865 *La nature humaine* 1866 *Spinoza et le naturalisme contemporain* 1868 *Le christianisme et la liberté*
POITOU E.	(1815-)	1855 *Eloge de Vauvenargues* 1857 *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence*

		1858 Id. 2e éd. avec préface nouvelle 1864 *Les philosophes français contemporains et leurs systèmes religieux* Articles dans la *Revue des Deux-Mondes*
PRAT J.C.		1867 *De la destinée de l'homme sur la terre*
PRÉVOST-PARADOL	(1829-1870)	1859-1862-1863 *Essais de politique et de littérature* (3 séries) 1868 *La France nouvelle* 1864 *Etudes sur les Moralistes français*
QUINET E.	(1803-1875)	1827 Traduction de Herder : *Idée sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* 1833 *Ahasvérus* 1838 *Prométhée* 1841 *Le génie des religions* 1865 *La révolution* 1870 *La création*
RAVAISSON F.	(1813-1900)	1837-46 *Essais sur la métaphysique d'Aristote* 1838 *De l'habitude* 1866 *La philosophie en France au XIXe siècle. Testament philosophique et fragments*
REID TH.	(1710-1796)	1846 *The Works*, « now fully collected » 1828-1836 *Oeuvres complètes*. Ed. par Jouffroy 1844-46 *Philosophie de Thomas Reid*, extraite de ses ouvrages par l'abbé P.H. Mabire (« Bibliothèque philosophique de la jeunesse ») 2 vol.

RENAN E.	(1823-1892)	1848 *L'Avenir de la science* (publié en 1890) 1863 *La vie de Jésus* 1863-1883 *Histoire des origines du christianisme* 1871 *La réforme intellectuelle et morale* 1885 *Le prêtre de Nemi* 1883 *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*
RÉTHORÉ F.	(1822-)	1864 *Condillac ou l'empirisme et le rationalisme* 1866 (?) *Cours de philosophie*. « Rédigé conformement au nouveau programme de 1863 » (Avec programme en tête du livre).
SAISSET E.	(1814-1863)	1840 *Aenésidème* 1843 *Introduction aux œuvres de Spinoza* 1846 *Manuel de philosophie* (avec A. Jacques et J. Simon) 1850 *De l'état moral de notre époque* 1859 *Essais de philosophie religieuse* id *Mélanges d'histoire, de morale et de critique* 1860 *Introduction critique aux œuvres de Spinoza* 1862 *Précurseurs et disciples de Descartes* 1864 *L'âme et la vie* 1865 *Le scepticisme. Aenésidème. Pascal. Kant* id. *Critique et histoire de la philosophie* id. *Fragments et discours*
SIMON J.	(1814-1896)	1863 *L'ouvrière* 1866 *Le travail*
TAINE, HIPP.	(1828-1893)	1857 *Les Philosophes français du XIX^e siècle* 1858 *Essais de critique et d'histoire*

		1864 *Histoire de la littérature anglaise* 1870 *De l'intelligence*
VACHEROT, EM.	(1809-1897)	1846-1851 *Histoire critique de l'école d'Alexandrie* 1858 *La Métaphysique et la science* (1863, 2e éd., revue) 1859 *La Démocratie* 1864 *Essais de philosophie critique* 1868 *La Religion* 1870 *La Science et la conscience* 1884 *Le Nouveau Spiritualisme*
VAPEREAU, G.	(1819-1906)	1858 *Dictionnaire universel des contemporains* 1861 *2e édition* 1863 *Supplément*

Table des matières

AVANT-PROPOS 7
Les vampires meurent aussi 7
L'échec de Lautréamont 12

CHAPITRE I
LES DISCOURS DE LA MÉTHODE 15
La méthode et les moyens 18
Généalogie d'une morale 25
Le programme et la fiction 31

CHAPITRE II
LA SOIF DE L'INFINI 35
Exorcismes 40
Angélisme et satanisme 42
Douleur et méchanceté 50

CHAPITRE III
LA MAXIME ET LE RÉCIT 55
La leçon 56
Dialectique du miroir 61
Puissances de la parole 67
Le Créateur et la Bête 70
Mathématiques de la vertu 77
Citations 81
L'animalité 87

CHAPITRE IV
FICTIONS CÉLESTES 97
L'espérance 103

CHAPITRE V
LA FICTION EN PARTIE DOUBLE 111
L'amitié du vampire 119
L'explication des métaphores 126

CHAPITRE VI
ÉTHIQUE ET FICTION 135
Le sommeil de la raison 142
Outre tombe 153
Morale de la torture 159

CHAPITRE VII
CECI N'EST PAS UN ROMAN 165
Déguisements 170
L'inchoatif 176
Hypnotisme 181

CONCLUSION 189
Poésies 189
La méprise 196
Appendice : Littérature et Philosophie 203
Ecrivains, Professeurs 204
Professeurs de philosophie 205
Disciples 208
« Panthéistes » et « Nihilistes » 211
La crise 212

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE
Philosophie en France 1840-1880 215

Collection *OBJET*

Titres parus

Comme Maupassant, *par Philippe Bonnefis*
Voltaire soi-disant, *par Jean-Michel Raynaud*
Proust et ses lettres, *par Alain Buisine*
Villiers le Taciturne, *par Jean Decottignies*
Francis Ponge « Actes ou Textes », *par Jean-Marie Gleize & Bernard Veck*
Sterne ou le vis-à-vis, *par Jean-Claude Dupas*

Titres à paraître

Stendhal/*Armance* : L'auteur encombrant, *par Jean Bellemin-Noël*
Quelqu'un danse / Les noms de Franz Kafka, *par Jean-Michel Rey.*

La collection « OBJET » est dirigée par Philippe Bonnefis

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE 3

OUVRAGE FAÇONNÉ
PAR L'IMPRIMERIE CENTRALE DE L'ARTOIS
RUE Ste MARGUERITE A ARRAS

DÉPÔT LÉGAL : 4e TRIMESTRE 1984